PION

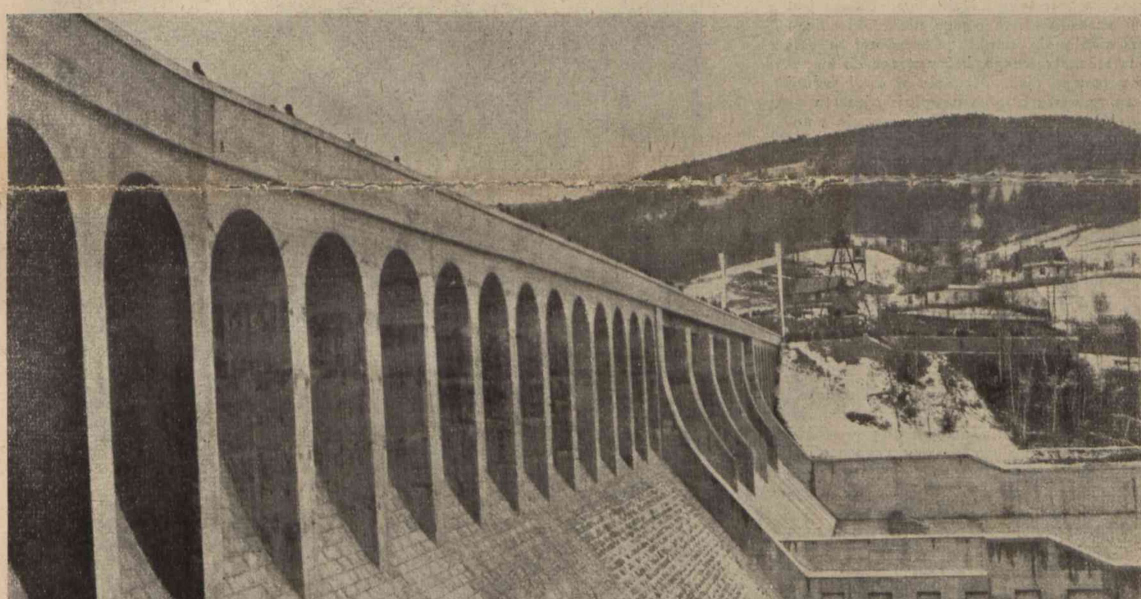
CENA 50 GR.
ROK V NR. 3 (172)
WARSZAWA
21 STYCZNIA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

NASZE ŻYWE CIAŁO

Czemuż to o tym pisać nie chcecie, Panowie?
Salon warszawski



ZAPORA WODNA W PORĄBCE

Rzeczywistość polska nie ma szczęścia do polskiej literatury. Przynajmniej dzisiaj, ongiś bowiem było inaczej, a wielka poezja polska służyła „za zwierciadło naturze", według nieśmiertelnej formuły „światu i duchowi wieku ukazując postać ich i piętno". „Dziady" były właśnie najwspanialszym objawieniem tego klasycznego realizmu, nierozerwalnego sprzęgnięcia natchnionego słowa z dotykalną rzeczywistością, jakże wówczas umęczoną, albo znów jak słabą i niewielką, bo czymże był ten malutki świat wileńskich studentów? Okruchem okrucha! A jednak wielkiemu poecie był on dość wielkim, by pomieścić w jego granicach wszystkie sprawy nieba i ziemi, by zobaczyć nad nim zstępujący chór aniołów a w nim samym ukazać jedno serce, co kocha i cierpi za miliony. Nie wyparł się Konrad swego filareckiego światka, ale na orlich piórach swej miłości uniósł go i ukazał w takich rozmiarach, że cień jego padł na gwiazdy. I tak w tej Polsce rozdartej pozostało do końca. Tak było jeszcze w latach, kiedy to Czarowic wyliczał, ile szkół ma zbudować, ile dróg wymierzyć, ile tam postawić, aby pracą i geniuszem swego plemienia cały świat zadziwić.

Jakże się to wszystko odmieniło na drugi dzień po odzyskaniu Niepodległości! Zdawać się mogło, że dopiero teraz piśmiennictwo polskie, sztuka polska w ogóle, zewrze się w nierozerwalnym uścisku z nowym polskim konkretem, z żywym jego ciałem, i że w tym spazmie miłosnym pocznie się nowy zachwyt, nowy patos, odpowiadający patosowi społeczności wchodzącej na nowe, zawsze tajemnicze drogi w przyszłość! Tak się zdawało. A tymczasem zaczęliśmy przechodzić jakby nową falę „romantyzmu", ale romantyzmu na wspak. Gdy bowiem tamten, dawny, wszystkimi swymi pragnieniami i tęsknotami wydzierał się do realności i jej wzywał, ten nowy oschłym gestem sentymentalisty odsuwał się od polskiego konkretu, zachowując do niego — w najlepszym wypadku — stosunek „krytyczny", który nierzadko graniczył z chłodną, a nawet niechłodną, ale zato wyniosłą obojętnością na wszystko, co jest z pewnością nie zawsze doskonałym, ale zawsze życiem Polski. Odbyło się po cichu coś jakby generalne obmycie rąk, które jest kluczem wielu szyfrów dzisiejszego naszego życia kulturalnego. Tłumaczy ono postawy wielu z tych, co po prawicy, jak i tych, co po lewicy, czekających z megalomańską wyniosłością, aż Polska do nich dorośnie. Ani jednego drgnienia serca nie oddadzą temu, co jest naszym żywym ciałem, naszą wijącą się w skurczach porodu rzeczywistością, a biada temu, kto by powiedział, że na przekór wszystkim „ideologiom" ma do niej stosunek pozytywny. Ironicznymi śmieszkami zakłują go na śmierć, a jaki jest jad tych żądeł, o tym świadczy najlepiej to, że kiedy jeden z młodych poetów ośmielił się w sposób bynajmniej niebanalny snuć swe śpiewy o rzeczpospolitej, nazajutrz po ich wydaniu co prędzej ogłosił *coram publico*, by nie brano tego na serio, bo to tylko tak... żeby się zdawało... Dopiero to wyjaśnienie uratowało biedaka od napiętnowania go jako lizusa, patrioty, ba! „prorządowca".

Ci „antyrządowi" romantycy, dla których nasze żywe ciało jest czymś nieistniejącym, którzy w polskiej rzeczywistości nie są w stanie dojrzeć niczego dodatniego, co by potrafiło pobudzić ich leniwe natchnienia, którzy na wszystko, co się w Polsce tworzy, kręcą nosem, wyżsi nad błędy, gdyż umieścili swe osoby poza wszelkim ryzykiem życiowym, — ci romantycy nowej generacji są jednak niezwykle współczujący, rozumiejący i łatwo wybaczający, gdy chodzi o życie... cudze. Tam, w abstrakcji obcego środowiska, dopiero czują się dobrze, jak „romantykom" przystało. Ileż to np. dla tych właśnie przyczyn, a nie z jakiegoś „zaprzedania", napisano peanów o Dnieprostroju, albo Magnitogorsku, albo kolei taszkenckiej, gdy polskie prace pozostają bez świadków, a tama w Porąbce może być spokojna, że nikt poza oficjalnymi referentami prasowymi opiewać jej nie będzie! Nie chodzi zresztą o opiewanie, ale o to, że jej nawet nie dostrzegą ci, którzy na wyrywki opowiadać mogą, jak to jest tam, pod gwiazdą Północy, albo w słonecznej Italii. Dopiero gdy o Polsce przeczytają coś w „Constitutionelu" (jaka szkoda, że to pismo przestało wychodzić przed laty stu!), w głowie im się rozjaśnia i nawet gotowi są pochwalić... Proszę!

Ale nie o pochwały chodzi! Stosunek sztuki jako wypowiedzi, do społeczeństwa jako „fabryki" uczuć, jest bardzo złożony, i to pewna, że zwyczajne opisywanie rzeczywistości, rzeczywistości tej nie wypowiada, albo czyni to niezupełnie. Rzecz godna zastanowienia, że rewolucja francuska, razem z Napoleonem, nie znalazła nigdy „kongenialnego" epika, a jednak ona leży u dna każdego zjawiska artystycznego, jakie w jej promieniu powstało. Są głębsze sposoby wypowiedzi, niż rejestracja rzeczywistości. Z pewnością! Ale nie znaczy to, że wolno być suwerenem wobec tego, co jest żywą obecnością Polski, naszym żywym ciałem. Jeśli bowiem zadaniem poety jest i będzie ukazywać światu i duchowi postać ich i piętno, to ten świat i duch nie może być dla poety enigmą, tajemniczym czymś, czego nie zna i znać nie potrzebuje. Nie może powstać w Polsce pokolenie, dla którego niełatwe nasze życie jest... niewiadomą. Zdarzyć się bowiem może, że pewnego dnia, gdy temu życiu będzie już za dużo, odwróci się ono na pięcie od naszych „twórców kultury", rzuciwszy im na pożegnanie to słowo, które Cambronne rzucił swoim przeciwnikom pod Waterloo.

J. R. DOROSZEWSKA

SCHOLASTYKA I SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Maritain *) ma niezwykły dar aktualizowania wszelkich zagadnień, a jeśli do tego dodamy jego głęboką znajomość filozofii scholastycznej i umiejętność subtelnej rekonstrukcji ułamkowych jej teoryj, — (bo, jak wiadomo, systemu estetycznego scholastycznego nie ma) — więcej jeszcze, podkreślenie akcentów, zagubionych w natłoku myśli tamtych myślicieli, myśli zdążających w innym kierunku niż rozważania estetyczne — to zrozumiała stanie się dla nas niespodzianka, jaka czeka nas podczas lektury książki, do której sięgamy po zagadnienia filozoficzno-historyczne, a otrzymujemy jednocześnie wizerunek założeń i osiągnięć współczesnej nam sztuki, tej sztuki, która okazuje się w książce Maritaina tak bliska sercu myślicieli scholastycznych, jak żadna dotąd od czasów sztuki średniowiecznej.

Gdy się rozglądamy w bogactwie podanego nam materiału, tworzącego most, przerzucony tak mistrzowsko ponad dzielącymi nas od scholastyki wiekami, widzimy, że fundamentem jego jest arystotelesowsko-tomistyczne założenie o istocie sztuki, które jest jednocześnie teoretyczną podstawą sztuki nowoczesnej: intelektualistyczne ujęcie twórczości, jako wydobywania ze świata materii jego właściwej, pozaindywidualnej, pozaprzypadkowej formy. W sformułowaniu scholastycznym zasada ta, przewijająca się jak *leitmotiv* w książce Maritaina, brzmi: istotą sztuki jest rozbłysk idei w materii lub intelektualne uporządkowanie świata materii.

Duch — to inne słowo dla oznaczania tego, co nazywamy formą, formułuje tę samą zasadę Maritain w zastosowaniu do haseł sztuki nowoczesnej. I chociaż paradoksalnie brzmi to zdanie (paradoksy są zawsze orzeźwiające), to ono właśnie jest tym mostem, który od Arystotelesa poprzez scholastykę idzie ku nam, jest tym uzasadnieniem owego nieoczekiwanego znalezienia się sztuki nowoczesnej w roli syna marnotrawnego, który wraca do swego porzuconego ojca. Maritain w swej pełnej temperamentu książce nawołuje ojca (tu — Kościół współczesny), aby ucieszył się z powrotu syna (do czego, niestety, nie zdradza on dotąd chęci), i przytacza dowody, iż oto rodzony syn wrócił. A jednocześnie nawołuje syna do oczyszczenia się z obcych naleciałości, by cielec radości mógł być na ucztę powitalną zabity.

Bo i syn, owa sztuka nowoczesna, nie śpieszy do powitania ojca, bardzo sobie ceniąc te właśnie cudzoziemskie szaty, które maskują jego pochodzenie. Tym jednak, co stanowi znak rodzinny syna, dowód jego synostwa, jest świadomość sztuki nowoczesnej, że tworząc przekształca ona rzeczywistość pozorną w imię tego, co w koncepcji twórczej uzna za rzeczywistość istotną. Zasada ta jest nieświadomą zasadą — mówi Maritain — każdego prawdziwego twórcy wszelkich czasów; artyści nowocześni tę mają zasługę i tym nawiązują do scholastyki, że zasadę tę wyznają świadomie.

Nauka porządkuje świat podając nam to uporządkowanie słowami — głosi tomizm, — sztuka porządkując świat ukazuje nam same uporządkowane już dane zmysłowe. To też Cocteau mówi, że „l'art c'est la science faite chair".

Należy żałować, że Maritain, omawiając scholastyczne poglądy, tak mało sięgał do ich arystotelesowego punktu wyjścia. Uznanie formy za odpowiednik pojęcia — teza tak istotna w poglądach Arystotelesa — i jego rozróżnienie analizy genetycznej i logicznej rzucić by mogło nadzwyczaj ciekawe światło na scholastyczne przeciwstawienie a raczej zestawienie sztuki z nauką.

Ciekawy jest również pogląd scholastyki na sprawę już dawno rozstrzygniętą w praktyce sztuki nowoczesnej — na zagadnienie naśladownictwa, które, według scholastyki, polega na wyłuskiwaniu istotnego, poznawalnego sensu rzeczy, jej ducha, t. zn. jej formy. Imitacja natury w jej przypadkowej materialności, to imitacja pozorów przyrody, a nie jej samej. Jest to poniechanie w akcie tworzenia tego, co jest jego istotą — koncepcji twórczej. „Natura — to tylko słownik", lubił powtarzać Delacroix i to ujęcie odpowiada scholastycznym łańcuchom dowodów.

P. L. Piwiński w artykule p. t. „Społeczna rola literatury" (Pion, 1936, numer 10) omówił poglądy współczesnych poetów i teoretyków polskich na istotę sztuki i wykazał, iż za wspólny mianownik ich rozważań można by przyjąć powiedzenie Iwaszkiewicza, że sztuka stawia pytania o charakterze metafizycznym, na które nie ma na tym świecie żadnej odpowiedzi. Artykuł ów, omawiający właściwie zagadnienie t. zw. „imitacji" — to bardzo ciekawy przykład zbieżności poglądów scholastycznych z nowoczesnymi i ich — rozbieżności. Właśnie tych rozbieżności, które nie pozwalają Kościołowi zabić cielca z racji powrotu „syna marnotrawnego". Rozbieżności te — jeśli potrafię prowadzić dalej myśl Maritaina, adaptującego poglądy scholastyczne na użytek sztuki współczesnej — polegają na tym, że scholastyka traktuje sztukę, jako język czy instrument mowy metafizycznej. Ale scholastyka nie sądzi, by sztuka odpowiedzi na te pytania metafizyczne nie dawała. Scholastyka więcej ceni naszą sztukę niż my sami — i twierdzi, że każdorazową adekwantną odpowiedź na każdorazowe pytanie daje dana koncepcja twórcza (ciekawe są poglądy scholastyki, obszernie omawiane przez Maritaina, na nieomylność sztuki). Tylko, — powiedzieliby scholastycy — nie trzeba żądać, by odpowiedzi te mogły być ujmowane pojęciowo. Sztuka odpowiada na pytania „metafizyczne" danymi zmysłowymi. Odpowiedzi pojęciowych szukać trzeba nie w sztuce, ale w „ordo speculationis", którym to terminem obejmuje scholastyka wiedzę i mądrość (to, co my dziś nazywamy religią). Tomizm w swej niemal apollińskiej, w znaczeniu duchowym, postawie wobec świata zdziwiłby się, słuchając określenia sztuki — tej sztuki, która ma jakoby dawać zapytania bez odpowiedzi — jako tęsknoty metafizycznej, jako jakiegoś witkiewiczowskiego dziwowania się „tajemnicy istnienia". Sztuka, według tomizmu, konkretnie odpowiada na konkretne pytania, nie może tylko odpowiedzieć na pytania niewłaściwie do niej skierowane. I więcej jeszcze: nie „tęsknota metafizyczna" jest tym, co pociąga do sztuki, a właśnie g a u d i u m   d e   v e r i t a t e, radość z odpowiedzi.



JACQUES MARITAIN

Innym zagadnieniem paląco aktualnym, w książce Maritaina otrzymującym specyficzne a ciekawe oświetlenie, jest zagadnienie nieszczęśliwego przeciwstawienia: „treść — forma". To specyficzne oświetlenie polega na tym, że Maritain zagadnienie owo zupełnie uchyla, stojąc na stanowisku arystoteliczno-tomistycznej tezy o formie, która — powiedzielibyśmy paradoksalnie — jest właśnie tu treścią. Uchylenie tego przeciwstawienia treści i formy, a raczej nieuwzględnianie go zupełnie w biegu rozważań, które, zdawałoby się, wymagają tej czy innej klasyfikacji w zakresie omawianego zjawiska (dzieła sztuki), jest bardzo znamienne dla stanowiska estetyki tomizmu, a aktualne jest dla naszych czasów przez to, że sprawa t. zw. „ikonografii" (tego, co bezkrytycznie pojmuje się jako t. zw. badanie treści dzieł sztuki) gwałtownie domaga się załatwienia. Maritain, idąc stale po linii wypowiedzianych lub niedopowiedzianych, lecz przez siebie wyłuskanych poglądów tomistycznych, zamiast klasyfikować samo dzieło sztuki, przeprowadza analizę jego z punktu widzenia twórcy i przyjmuje następujący podział: 1) koncepcja, zamysł twórczy, 2) wybór tematu, 3) idea abstrakcyjna t. zn. teza, którą może chcieć uwydatnić artysta, 4) projekt konstrukcji danego dzieła, 5) środki wykonania. Tym składnikom przeciwstawia Maritain samą materię, tworzywo.

W świetle takiej klasyfikacji „ikonografia" otrzymuje należne jej stanowisko badania nie treści, jak to się nieobowiązująco i wszechobejmująco formułuje, lecz przekształceń tematów. W takim razie jest ona częścią badań nie z zakresu historii sztuki, lecz z zakresu historii kultury. Jeśli chcemy ją zatrzymać w tej pierwszej sferze, musimy uznać, że nie może ona badać samej „treści", nie wchodząc w zagadnienia formy, a więc właściwie niczym się nie różni od ogólnej dyscypliny historii sztuki.

Jakże w świetle poglądów scholastycznych wygląda modne obecnie zagadnienie deformacji w sztuce? Otóż Maritain odpowiada za scholastyków: deformacja to wierność duchowa wobec formy, to usiłowanie, aby nie dać się zmylić przez szczegół, przez jednostkowość czy przypadkowość zjawiska, to swoboda twórcza w imię wizji artystycznej. Czy może raczej wyjście naprzeciw naturze — ku jej wykluwającemu się z powłoki materii prawdziwemu obliczu.

Ale dwojaka może być deformacja. I tu Maritain wprowadza nas *in medias res* zagadnienia sztuki prymitywnej: deformacja zjawiska lub raczej, jak nazywa — przebudowa, która powstaje w łonie samej koncepcji twórczej, i deformacja — przebudowa, uzyskana przez wybór środków ekspresji. Otóż deformacja, powstała w samej koncepcji, uwidoczniona z prostotą i naiwnością niewyrobionej ręki — to istota i wdzięk sztuki prymitywnej. Deformacja, uzyskana świadomymi chwytami technicznymi, by dobrze oddać właściwą formę rzeczy — to wartość i siła sztuki t. zw. wielkiej.

W ogóle zagadnienie sztuki prymitywnej rozpatrywane jest u Maritaina wielokrotnie i zawsze głęboko. Niestety, sztuki dziecka nie rozpatruje autor *sub specie* poglądów wykładanych i wyznawanych przez siebie, a szkoda, bo w zagadnieniu tym, tak często poruszanym w literaturze lat ostatnich, wiele nieporozumień dało by się wyjaśnić, gdyby postawiono je w świetle poglądów omawianych. Tym zasadniczym — jak się zdaje — nieporozumieniem jest rozpowszechnione obecnie w badaniach nad sztuką prymitywną rozróżnienie sztuki ideograficznej od fizjograficznej i określanie pierwszym z tych terminów „sztuki prymitywnej" (ludów pierwotnych, dziecka i ludu), a drugim t. zw. „sztuki wielkiej", sztuki warstw oświeconych. Sztuka ideograficzna w przeciwieństwie do sztuki fizjograficznej jest to jakoby sztuka, w której rzeczywistość jest przedstawiona nie według tego, jak ją ujmujemy wzrokowo, lecz według tego, co o niej wiemy z doświadczenia. Prof. Szuman posługuje się terminem „model wewnętrzny" w przeciwstawieniu do „modelu zewnętrznego", a Luquet ustala terminy „realizm intelektualny" i „realizm wzrokowy".

Nie miejsce tutaj na przeprowadzanie krytyki tych ogólnie już przyjętych, a zadziwiających swą niejasnością rozróżnień. Scholastyka, gdyby znała te terminy, odpowiedziałaby, że wszelka sztuka prawdziwa jest ideograficzna. Nieporozumienie zdaje się tu być oparte na nierozróżnianiu tego właśnie, co rozróżniać zaleca Maritain w swej książce: koncepcję oraz środki wykonania. Koncepcja artystyczna jest zawsze ideograficzna — czy świadomie, czy nieświadomie, u ludu i u dziecka jak i u artystów z warstw wykształconych. Tylko chwyty techniczne są różne. To, co tacy badacze, jak Verworn, Luquet, Szuman, Vydra i inni słusznie uważają za *specificum* sztuki prymitywnej (silna schematyzacja, nieliczenie się z optycznymi możliwościami np. w wyobrażaniu scen wewnątrz zamkniętych domów, swoiste ujęcie topograficznych stosunków i t. d.) jest jej *specificum*, ale w granicach środków działania artystycznego: istoty sztuki to nie dotyczy. „Model zewnętrzny" dla każdego twórcy jest „modelem wewnętrznym" i określenie Luqueta rysunku prymitywnego, jako rysunku, który jest definicją wyraźną nie przez słowa lecz przez linie, dziwnie się zbiega ze scholastycznym określeniem wszelkiej sztuki.

Myślę, że do tych właśnie słusznych konsekwencyj doprowadzają rozważania Maritaina o dwoistości deformacji w sztuce: deformacji w koncepcji artystycznej i deformacji w środkach działania artystycznego.

Spójrzmy jeszcze na kwestie inne, pasjonujące naszą współczesność, a tu rozważane na płaszczyźnie tomizmu.

Zagadnienie autonomii sztuki, której tak zdecydowanie bronią scholastycy i ich zwolennicy („sztuka może się zgodzić na jałmużnę z nadmiaru swego przepychu dla świątyń lub pałaców, lecz nie trzeba od niej wymagać nawet spojrzenia ponad to, co jest obowiązana uczynić ") — mówi tak pięknie i tak aktualnie cytowany przez Maritaina Bloy — zagadnienia amoralności twórcy, amoralności, którą nie tylko uznaje scholastyka za dopuszczalną, ale której się domaga w imię czystości dzieła sztuki, albo zagadnienie tych wszystkich „pokus", które odwodzą sztukę od jej celu istotnego, od odtwarzania tylko prawdy, najwewnętrzniejszej prawdy, „pokus" takich jak chęć kopii, chęć grania na uczuciach, chęć wypowiedzenia siebie. Jakże te postulaty teoryj scholastycznych są nowoczesne i aktualne dla nas. „Moi, chasseur de la vérité et guetteur de la vie" mówi o sobie Rodin i to jest legitymacja na prawdziwego artystę w oczach tomistyki — czyż potrzeba większego dowodu, że łuk tęczy, jaką rozpostarł Maritain nad nami i średniowieczem oparty jest na mocnych podstawach?

Niestety, kościół katolicki w czasach nowoczesnych przyzwyczaił nas do tego, że człowiek woli nie patrzeć na jego szatę zewnętrzną, bojąc się, by oczy nie zostały uderzone ciosem brzydoty i banalności. Z jakąż więc ulgą i wdzięcznością przyjmujemy przyjaźnie wyciągniętą dłoń najczystszego — bo średniowiecznego — kościoła do naszych współczesnych prób szukania prawdy artystycznej.

„Przyroda to tylko słownik" — powtórzmy raz jeszcze za J. Delacroix. Bierzcie z tego słownika wyrazy — mówi scholastyka do artystów — i układajcie z nich wiersze, a powiecie prawdę.

„I śpiew ptaka jest zawsze tylko śpiewem wiecznego prawa w posłusznym stworzeniu" — mówi Maritain.

J. R. DOROSZEWSKA

* J. Maritain — L'art et scholastique.

JÓZEF CZECHOWICZ

UCZEŃ MARZENIA

Rzecz o poezji Czesława Miłosza

Schodzi uczeń marzenia na północne kraje,
ogniem błyszczy jak Cyrus, morduje pokrzywy,
przewiązał gałąź wiśni i chce wody żywej
szukać w jeziorze. O wy, ziemskie ciernie,
cóż znajdę w tej przepaści, która łez nie daje,
na połamanych polach, w lodowej cysternie?

Tom poezyj to tylko łuna po walce. Trudno jest odgadnąć z łun jak toczył się bój. Od wierszy do pamiętników tak przejmujących jak te, co zostały po Brzozowskim czy Amielu, albo Kierkegaardzie droga niedaleka. I nawet to, że tu i tam, w wyznaniach i w liryce wiele uzupełniać sobie trzeba, odgadywać, kluczyć czytając między wierszami, nawet to upodabnia owe dwa rodzaje konfesyj.

„Trzy zimy“ Czesława Miłosza wstrząsają swoim charakterem. Jest to bowiem łuna już nie po walce, ale po rzezi. Jakże nie pasują do tej poezji określenia: neoklasycyzm, parnasizm, krążące w kołach literackich Warszawy. Parnasizm, neoklasycyzm! Co za pomyłka! Poeta na wskroś romantyczny, związany z Mickiewiczem i Dantem nie tylko podobnym stosunkiem do harmonii poetyckich ale i aurą wewnętrzną, poeta bardziej chrześcijański niż to sam podejrzewa (choć może po protestancku, nie po katolicku) określony został na podstawie kilku fragmentów, czy rekwizytów tak nietrafnie i nieprawdziwie.

Gdzież jest miejsce dla ciebie w tym wieku
zamętu
książko mądra, spokojna, stopie elementów
połączonych na wieki spojrzeniem artysty...

Przepaścista różnica, która dzieli poezje Miłosza od wszystkiego, co się dzieje w młodej liryce polskiej, wynika z jego postawy intelektualnej wobec dwóch światów: dotykalnego i niewidzialnego. Bój wielki stoczony o prawdziwość tych kategoryj zrodził wiersze „Trzech zim“. Poeta jest smutny, przejrzały, gorzki i pełen zrozumienia ciężaru świata, jego chłodu, grozy i okrucieństwa. Istnienie ukazuje mu się w kształcie zim wczesnych a srogich. Wiadomo, że ziemia wabi pięknymi barwami i głosami, ale czymże jest to wszystko na szalach, ważących sam sens istnienia?

Ty, Boże, miłościw mnie bądź,
od ust ziemi chciwych odłącz mnie,
od pieśni jej nieprawdziwych wybaw mnie.

Poezja to pełna pytań nasyconych goryczą, a gorycz ta sama już za odpowiedź starczy. Poezja to okiełznana, w której najgłębsze okrzyki nie padają, choć wibrują niewcielone, niespełnione, bardzo blisko. Kto umie wyczuć je — wyczuje.

Na przemian krążą, jak w jakimś systemacie udręczeń ciche, przejmujące słowa i obrazy świata z akcentami ostatecznego smutku. A wskutek artystycznej wstrzemięźliwości poety wszystko to ma ton niemal spokojny, na pozór, niemal beznamiętny. Może ów pozór zmylił tych, co nazwali go neoklasykiem?

Powiedziano ongiś, że gdyby nie było Boga, należałoby go wymyśleć. To prawda. Dla poetów nie ma innej drogi, jak tworzenie przed Bogiem. Jeśli się nie pisze tak, jak by się było z Nim sam na sam, nie ma po co pisać. Zabawką czczą jest pisanie inne. Zabawką tym straszliwszą, że odzywała by się w pustce...

Integralny pesymizm Miłosza, płynący nie z rozczarowań wieku i doświadczeń, jak u innych poetów, ale dany mu, jako baza pojmowania wszystkiego, istniejący a priori, doprowadza go do ostatniej krawędzi — może właśnie dlatego, że jest równie intelektualny, jak biologiczny. Za krawędzią zostaje już tylko jedno: samounicestwienie.

Wszystko, co z twojej głębi może być poczęte,
nim granicę narodzin przejdzie, martwe jest.
Wszystko, czego dotykasz w nocy fundamentach
sypie się, jak igliwia jesiennego deszcz...

„Trzy zimy“ — wiersze ludzkie przez źródło udręki i nieludzkie, przez pastwienie się nad samym sobą, przez rozdzieranie liryzmem ran, które dłoń własna ostatnim wysiłkiem zwiera. Poeta wstrzymuje się od krzyku boleści, z dumy, a może nawet z pychy, aby zbyt ludzkim nie być. I własne rany rozdziera liryzmem. Powiększać ciężar świata i jeszcze nie jęczeć — nie jestże to pycha?

Poeta niech mi wybaczy te słowa obnażające go. Myślę nie tylko o słowach ostatnich, ale o wszystkim, co powiedziałem. Bo gdy chodzi o dumę i pychę, za mało jednej i drugiej wśród nas, choć wszyscyśmy „męże cierpienia“.

Pogodzeni jesteśmy po długim skłóceniu,
wiedząc, że z szczęścia ludzi kamień na kamieniu
nie zostanie.
Ziemia usta rozewrze, w jej dudniącej katedrze
chrzest odbiorą ostatni poganie!

POLSKA ZAPOMNIANA



Lwów. Kaplica — mauzoleum Boimów (wzniesiona około 1609 — 1617)
„W kamieniu kuta tradycja dobrych czasów miast“

ADOLF RUDNICKI

PEJZAŻE ORGANICZNE

(FRAGMENT Z POWIEŚCI „NIEKOCHANA“)

Skoro Kamil siedzi przy niej, skoro jest w domu, może Noemi spać. W przeciwnym razie nie ułeżałaby; miotałby nią niepokój, wyobrażałaby sobie Bóg wie co, a może nic by sobie nie wyobrażała, lecz, zwyczajnie, uleżeć by nie mogła tak jak teraz może.

Śpi tedy Noemi, raz po raz czyniąc poruszenia, które wstrząsają Kamilem, gniewają go, lecz zarazem i niewolą tak dalece, że oczu od niej oderwać nie może. Lubi patrzeć na Noemi, gdy ta śpi. Na jej ładnej twarzyczce, otoczonej ciężkimi zwojami włosów tak czarnych, że aż granatowych, znaczy się wówczas grymas niezadowolenia, wychodzi dziecięcość, kruchość, niezaradność, upór, — śliczna staje się Noemi, jak nigdy na jawie. Godzinami mógłby Kamil patrzeć na nią śpiącą, niezmordowanie, nieustannie.

Głowa jej dotyka ściśle krawędzi łóżka, zwisa ręka. Nawet spać nie umie ta Noemi! Trzeba uważać, bo tylko patrzeć jak wypadnie z łóżka, tylko czekać jak zerwie się z płaczem. Jeszcze się wstrzymuje, nuż nie będzie trzeba:

Oto Kamil nie dotrzymał słowa, przyrzekł w domu pozostać, a jednak upatrzywszy moment gdy zasnęła, wymknął się, rękę na klamce trzyma, bada, czy śpiąca słyszy. A ona chce powiedzieć mu, że słyszy, że dobrze słyszy, niechaj więc wraca.

Noemi otwiera powoli niechętne i urażone oczy, — kieruje je w stronę Kamila, który siedzi jakgdyby nigdy nic — i spojrzeniem mówi mu wszystko, co myśli o nim. Wreszcie odwraca się ku ścianie i zasypia znowu, — etapami zasypia, tak jest z tą Noemi.

Widok, którego staje się świadkiem, przeszywa ją dreszczem. Poczekał, poczyhał na jej zaśnięcie ten Kamil, list z kieszeni wyciągnął i z jaką się weń wpił uwagą! z jaką chciwością!

Cóż ty za list czytasz? pyta z najgłębszym przerażeniem, zerwawszy się z łóżka — co to za list, Kamilu?

— List? — zdziwienie chłopca jest nie mniejsze od jej przerażenia — o jakim liście mówisz, Noemi?

— Nie wiesz o jakim liście mówię? Noemi jest ciągle pełna oszołomienia. — Sądząc, że śpię wyciągnąłeś list z kieszeni. Widziałam na własne oczy.

— Na własne oczy widziałaś ów list?

— Tak.

— Tak? A gazetę, czy również widziałaś?

— Gazetę? Toś ty gazetę wyjmował z kieszeni?

W pokoju cisza, za oknem śnieg. Każdy zna ten śnieg, choć nieprawda, każdy zna swój śnieg, każdy zna inny śnieg, lecz wszelki śnieg kroki tłumi i hałas, nie słychać hałasu z ulicy w pokoju. Może inni rzeczywiście chowają gazety w kieszenie, w stosunku do innych będzie to prawda, ale Kamilowi nie uwierzyła Noemi.

Nie i nie. Słuchała ciszy pokoju, gdy oto naraz znalazła się w kręgu niebezpieczeństwa. Nie było wiadome na czym ono polega, jakkolwiek rosło z chwili na chwilę. Do zamkniętego pokoju, w którym znajdowała się Noemi, próżno dobijał się Kamil, mówiąc coś z czego nic nie pojmowała. „Jak on mówi? jak mówi? nic z tego zrozumieć nie mogę, znowu wymyślił coś, aby mi nadokuczać, zawsze coś takiego wynajdzie, aby mi dokuczyć!“ Wołała doń Noemi, żeby po ludzku przemówił. Na to krzyk wszczął i on, Kamil, i on zdawał się być zaskoczony jej sposobem mówienia, i on — jej też nie rozumiał. Wołali do siebie oboje nie rozumiejąc się wzajem. „Biegnij — krzyczała Noemi — klucz leży pod słomianką w podwórzu, biegnij, Kamilu, bo się uduszę“. Nie rozumiał. Przez chwilę gnębiło ją podejrzenie, że udaje, bo jakże przestał nagle rozumieć? Wtem radość ją przeszyła! Jest, jest słowo, które musi zrozumieć, wspólne słowo: „Kamilu drogi, miły, *prymus*, słyszysz, *prymus*, miły, drogi mój!“ I co? Okazało się, że i tego nie pojmował! Więc dalej krzyczała Noemi głośno, boleśnie, aż ją jęki własne ze snu zbudziły.

Kamil siedzi oto nad nią wpatrzony troskliwie, miłośnie, serdecznie.

— Noemi — mówi — mała, miła moja, co ty takiego wykrzykujesz? O jaki ci prymus chodzi, Noemi miła?

Dłuższej chwili potrzeba śpiącej na wykreślenie granicy między snem a jawą, na oddzielenie zjawisk rzeczywistych od nierzeczywistych.

— Nie wiesz o co mi szło? — Noemi rozgląda się podejrzliwie.

— Wyobraź sobie, że nie wiem.

— Dusiłam się w zamkniętym pokoju, pełnym gazów jakichś, tyś stał za drzwiami, więc wołałam do ciebie: Kamilu, pod słomianką w podwórzu leży klucz, — a tyś udawał, że nie rozumiesz mnie.

— Czyżbym udawał? — pyta Kamil — pod wpływem trwającej fali uczuciowości — równie troskliwie jak przedtem. — Naprawdę sądzisz, że słyszałem?

— Tak, — i jeszcześ się śmiał, podobnie jak wczoraj w odpowiedzi na moje słowa, że nie chcę miłości pod *prymusem*. Pod *przymusem*, poprawiłeś mnie, pod przymusem mówi się, — a prymusy to maszynki, które firma Assorow sprzedaje w naszym podwórzu. Wołałam więc, Kamilu, *prymus, prymus*, sądząc, że się domyślisz reszty, — a ty nic! mruknąłeś: małpa, siadaj i nie gadaj! — tyle!.. Patrz, jakiś ty jest i jakie jest życie moje?! Ledwo oczy przymykam psy gonią za mną, albo ty udręczasz mnie w sposób wymyślny, bo wszystko co śnię, to prawda szczera. Nie podobam ci się ni ja ni mowa moja, stąd to wszystko!..

Już, już Noemi — udaje Kamil oburzonego — śpij, nie będzie więcej snów!

Śpi tedy dalej Noemi, od czasu do czasu spoglądając ukradkiem na Kamila, czy aby nie dla kawału każe jej spać, i dla jakiego kawału. Kamil nos wścibia w książkę, gdyż wie o podejrzeniach Noemi, a obojętność jego dezorientuje śpiącą, w której po niejakim czasie wynikają nowe dziwności. Odżywa w niej wspomnienie z dawnych lat, kiedy wraz z ojcem bawiąc na targach, ulokowali się w hotelu, którego właścicielkę uznali za osobę niezwykłej kultury i taktu. Jakże się nazajutrz zdziwili, gdy gosposia, biegnąc po korytarzach, wołała: W nocy — darła się na cały dom — w nocy, proszę państwa, budzę się przekonana, że jestem w zakładzie dla wariatów. Krzyki takie jakby kogoś zarzynano i okazuje się, że co? Okazuje się, że to papa z jednej, a córeczka z drugiej strony krzyczą w niebogłosy.

Oto Noemi słyszy krzyk gospodyni, i ojca, i swój własny, istne piekło krzyku, usta aż bolą ją od tego krzyczenia, równocześnie jednak ulega leciutkiemu podejrzeniu, że wcale tym razem nie krzyczy... Zmęczona i w popłochu zrywa się wreszcie.

— Miałaś usta przysposobione do krzyku, i co? — pyta Kamil — i co?

— I co? I nic! Śmiałeś się ze mnie! Czułam jak się ze mnie śmiejesz!

— Śmiałem się? — Kamil wstaje od stołu i podchodzi do niej. — Z czego się śmiałem, Noemi miła — pyta i całuje ją czule.

— O, całujesz mnie, Kamilu — wykrzykuje Noemi — więc knujesz coś przeciw mnie.

Na moment uderzony jest okrucieństwem odpowiedzi, okrucieństwem, które, doskonale wie, od niego wyszło i w nim jedynie ma źródło.

— Jak mnie całujesz, to znaczy, że albo zrobiłeś coś złego, albo zamierzasz i w ten sposób okupujesz swą winę.

— Nie zrobiłem i nie zamierzam — odpiera Kamil, a myśli o słuszności tej uwagi. Śniąc przetrawia Noemi jego słowa i myśli, których posiada całkowitą i zadziwiającą świadomość. „Małpo siadaj i nie gadaj“ — to trawestacja ogólnej niechęci jego do rozmowy z nią. „Nie sny, lecz prawda“ — myśli jej słowami.

— Taka jesteś pełna snów i halucynacyj — zaczyna naraz — ciągle śnisz i ciągle coś ci się przedstawia, tedy powiedz mi, czy ulegasz również widzeniu pejzaży organicznych?

— Pejzaży organicznych? — powtarza za nim Noemi zdumiona, jak przedtem gdy starał się wmówić w nią, że czytał nie list, lecz gazetę, w co Noemi ciągle jeszcze nie wierzy. — Pejzaże organiczne? — jest równie zaniepokojona jak zdziwiona. — Nie wiem co to takiego pejzaże organiczne, ale napewno nic dobrego dla mnie, Kamilu.

— Dla ciebie! Zawsze tylko o sobie myślisz! — odpiera ze złością, wykonując ruch taki jakby chciał odejść.

— Już uciekasz?! Nie chcesz rozmawiać ze mną? Słów ci dla mnie szkoda? Z pierwszym lepszym godzinami rozmawiasz, tylko nie ze mną. Posiedź tutaj... i powiedz co to te pejzaże?

— Jakie pejzaże?

— Boże! już zdążył zapomnieć. Wewnętrzne pejzaże.

— Nie znam wewnętrznych pejzaży.

— Kamilu, dopiero co mówiłeś o pejzażach organicznych.

— Zatem o organicznych.. Przepędziłaś je.

— Patrzaj, takie kruche!.. Przypomnij sobie i opowiedz...

— Leżysz — mówi Kamil — przymykasz oczy i widzisz: góry, doły, las, nie, lasu nie widzisz, wodę, oto i wszystko, — kończy szybko.

— Wszystko? — Noemi jest rozczarowana. — To tak jak we Włocławku... Przepraszam cię — usprawiedliwia się, widząc jego oburzenie — ale we Włocławku jest i woda i doły i las, czekaj, może nawet lasu nie ma. Zdaje się, że na pewno nie ma lasu.

— Żadne to góry, ani doły żadne — rzecze Kamil z gniewem — lecz coś, co ma kształt dołów i pagórów, rzek, wszystko to pośród ruin i zgliszcz, krajobraz widziany z góry, ulepiony z jakiegoś materiału, nie dającego się określić, tak jakgdyby pamięci zabrakło materiału widzianego i znalazłszy się w konieczności, tworzyła z samego ciała, a nawet nie ciała, — wystaw sobie goleń, piszczel lub obojczyk jako linie geograficzne.

— Kamilu, nie krzycz na mnie — to bardzo brzydkie. I bardzo okropne. Czy również i bolesne?

— Smutne, tylko smutne, najsmutniejsze z widowisk wyobraźni.

— Kamilu, — wyrywa się Noemi — jeśli nie Włocławek, więc może to szczątki zburzonej Jerozolimy, która śni się pobożnym Żydom?

Na jakiś czas zalega milczenie.

— Już żałujesz, żeś mi opowiedział, poznaję — zaczyna Noemi.

— To źle poznajesz; ten widok to jakby ucieczka do najwewnętrzniejszego środka, w tym widoku człowiek wraca do śmierci jako do czegoś, co posiada określony kształt, jako do czegoś równie dotykalnego, jak ta kapa.

— Jak co? a, jak kapa, przepraszam cię, przepraszam, nie dosłyszałam, to się przecież zdarza... Straszne... straszne, miły...

— Pierwszy raz — ciągnie Kamil już bez przymusu — zobaczyłem to dzieckiem w noc poprzedzającą Święto Pojednania. Leżałem wstrząsany obawami płynącymi z natury tej nocy, kiedy ważą się losy ludzkie, czując się bliższym śmierci niż życia, serce waliło mi młotem, biły tętnice i wówczas to pojawiły się po raz pierwszy pejzaże mego organizmu.

— Bardzo dziwne — Noemi jest poruszona. — Ale to chyba nie zburzona Jerozolima — myśli głośno. — Rocznica zburzenia świątyni jerozolimskiej przypada w najupalniejsze lato, zaś święto Pojednania jesienią. Czy możliwe, aby sny z lata pojawiały się w październiku? Czekaj, możliwe... Nawet bardzo możliwe — odpowiada sama sobie.

Zastanawia się dalej Noemi nad tym co słyszała.

— Kamilu — odzywa się — to nic, to tylko skutki nadmiernego leżenia, — nie uczysz się, a wylegujesz, nic nie robisz, więc ciało twoje staje się linią geograficzną, dlatego nie masz rąk, ale masz linie geograficzne, nie masz nóg, tylko linie geograficzne, linie geograficzne krainy zmarłych.

— A teraz mogę już odejść — powiada Kamil wstając.

— Znowu śpieszysz? Poczekaj, jeszcześmy nie skończyli...

— Jeszcze?

— Czy tylko w święto Pojednania nawiedza cię ta Jerozolima?

— Dawniej, raz do roku, w święto Pojednania, obecnie, niestety, częściej.

— Częściej... czyli, siedząc ze mną czujesz się niby umarły?.. — Nie zwalaj winy na okoliczności... To nie okoliczności... Mogłeś równie dobrze pomyśleć o czymś dla mnie przyjemnem, a jednak nie pomyślałeś... Pejzaże organiczne? — Alboż nie wiedziałam, że znów coś przeciw mnie.

Milknie Noemi i popłakuje z cicha. Naraz:

— Kamilu — woła — Kamilu, już ja coś podobnego kiedyś od ciebie słyszałam. W przeddzień pierwszej ucieczki byłeś tak samo ponury jak przed chwilą, mówiłeś nieustannie: „kamienne, nierówne zręby“, „kamienne nierówne zręby“. „Co za kamienne nierówne zręby?“ — spytałam. Zbyłeś mnie niczym, a nazajutrz uciekłeś... Kamilu, czuję, że na intencję zburzonej Jerozolimy szykujesz się porzucić mnie, nawet pocałowałeś mnie dla odkupienia winy... Ta Jerozolima to przeciw mnie, Kamilu! Kamilu!

— Noemi, — broni się Kamil — głupstwa mówisz, dlaczego miałbym cię opuścić z powodu zburzonej Jerozolimy?

Oto jest już znowu dobrze. Pogodzeni leżą obok siebie Kamil i Noemi.

— A jednak nie patrzysz na mnie — szepcze ona śród ciszy pokoju. — Nie lubisz, czy też nie możesz na mnie patrzeć? Będąc dzieckiem miałam narzeczonego Jurka. Pewnego razu narzeczony Jurek wyjechał i nie zdążyłam pokazać mu nowej sukienki, jaką w dzień jego wyjazdu dostałam. Ciągle marzyłam, aby Jurek tę sukienkę ujrzał. Aż jednej nocy przyśniło mi się, że ją myszy zjadły. I zjadły! I nie zobaczył jej narzeczony Jurek... Przy tobie dręczy mnie ta sama obawa. Wpierw mnie myszy zjedzą, nim mnie ujrzysz ty!... Nie patrzysz na mnie, wolisz swoje pejzaże wewnętrzne.

— Organiczne — poprawia ją Kamil.

— Organiczne—powtarza Noemi za nim posłusznie i w smutku. — Organiczne, Kamilu!

ADOLF RUDNICKI

WŁADYSŁAW SEBYŁA

BEZ TYTUŁU

I znowu tupot nóg sołdackich,
i grzmiących sotni gwizd kozackich,
gwiaździsty nad Europą but,
i mrowi się ludami wschód.

A na zachodzie werbli trzask,
rozgwar motorów z nieboskłonu,
i krok miarowy — wzywa łask
boga mocniejszych batalionów.

Ojczyzno moja, a ty trwasz
w żelaznym pogrążona gwarze,
światowidową mroczną twarz
zwracając w cztery strony wraże.

I marzy ci się chleb i miód,
i szklane domy w rodnych sadach,
i szczęśliwości pełen trud,
pod gałęziami lip biesiada.

A niebo wokół się czerwieni,
ocknął się kontuszowy trup,
przystają mędrcy przerażeni,
opustoszały widząc grób.

I znów? Czy znów? Kołowrót dziejów
w płonący krąg porywa nas,
skończyły się sny kołodziejów,
stalowy szumi, groźny las.

Żelazne dęby dudnią głucho,
toczy się mur, żelazny bór.
Nad koronami, zawieruchą
znów szumi wiatr, znów śpiewa chór.

O, mój rozmarynie...

ROMAN KOŁONIECKI

ARCYDZIEŁO IRLANDZKIE



Tłumacz genialnej sztuki Denisa Johnstona, wystawionej w Teatrze Narodowym, z całkowitą słusznością zestawia ją z *Weselem* Wyspiańskiego: dorównywa ona *Weselu* rozpiętością problematyki, zuchwalstwem spojrzenia w samo „jądro ciemności" duszy narodowej i tektoniką wizji o rozmiarach upiornie monumentalnych. Patetyczny humor Johnstona, jego dowcip wyrafinowany i precyzyjny, a jednocześnie pełny jakiejś chestertonowskiej prostoty i mądrości, mistrzowska sugestywność liryzmu, dramatycznie skandowany rytm dialogów, nieomylność konturów psychologicznych wszystkich wprowadzonych na scenę postaci: — oto zawartość tego Sezamu artystycznego, jakim jest *Księżyc w żółtej rzece*.

Realność tego, co się dzieje w sztuce Johnstona jest pozorna, połowicznie zarysowana, niedomówiona, podminowana podskórnie fantastyką i urocznością. Ludzie, którzy tu się poruszają i mówią — są prawdziwi, z cielesnych elementów złożeni, po ziemsku trójwymiarowi, aż do rdzenia ludzcy; lecz między ich sylwetkami, pośród mebli zaniedbanego domostwa i rupieci zwalonych stosem w dawnej zbrojowni, plączą się larwy i demony ze starych iryjskich mitów. W oknach nabrzmiewa pejzaż wysokopiennych, półbaśniowych pierwoborów; tuż za progiem otwierają się czarne gardziele mitologicznych parowów. Korony welowiekowych drzew szumią gusłami; pracetlyckie, druidyczne uroczyszcza zaludniają rusałki i gnomy, wiedźmy i wilkołaki, chochoły i sobowtóry — cała fauna i flora namiętnej wyobraźni ludu, żyjącego przez długie stulecia w epickim powietrzu nieposkromionego marzenia. Napróżno inżynier Dobelle usiłuje przekonać niemieckiego przemysłowca Tauscha o obecności tego bezwymiarowego świata — świata snów, obleczonych na poły w ciało, straszydeł i smętków — w czterech ścianach własnego mieszkania; w końcu i Tausch musi w nią uwierzyć, wspominając poprzednie przestrogi inżyniera — lecz przyjdzie mu to z trudem.

Ciszę gnuśnej, misteryjnej nocy, ciszę nieprawdopodobnie bogatą i wielolitą, sennie bezgwiezdny spokój, melodię zaśnienia i zwidzeń stukolorowych — przenajświętszą muzykę ojczyzny — zakłóca głuchy łoskot turbin, huczących w elektrowni cudzoziemca Tauscha i pchających do nowego czynu prowodyra bojowców irlandzkich, Blacka. Wznowiona przez niego walka będzie walką na śmierć i życie, bo toczy się o samą pierworodną czystość serca ojczyzny, o jej pierwotność groźną i niewymownie dostojną, o jej wszędzie i zawsze dotykalną obecność. I on — Black, — i inżynier Dobelle, i jego siostra Kolumba, i prostoduszni exmarynarze, George i Potts, żyją stale pod niskimi wichrami ojczyzny, w jej bałwochwalczo nienaruszalnych trzewiach, w spaźmie przedplemiennej, biologicznej miłości do niej — na samym dnie heroicznego obłędu. Wolność i niepodległość ojczyzny — to dla nich hasło, zdjęte z warg skarżących się duchów, to żałosny głos boginek, wyobcowanych z ostępów rodzimych puszcz przez widma turbin, traktorów i obrabiarek; to oddech gwałconej, przez nadchodzący pochód zachodniej cywilizacji, niewysłownie dziewiczej przyrody i duszy ojczystej, do której tak tęsknił z dala Dobelle — inżynier o wszechświatowej sławie, budowniczy torów kolejowych i mostów z żelazobetonu, i do której wreszcie powrócił, nienasycony i niedokochany.

I Black i inni czują przymus walki: dla nich ojczyzna — to (jakby powiedział Norwid) „sentymenty oblane krwią"; jednak zdają sobie sprawę z tego, że walczą nie o teraźniejszość narodowego bytu, lecz o jego wyraz pozaczasowy, o wiekuisty czar wszystkich ojczyźnianych rzeczy. To też Blackowi chodzi nie tyle o akcję realną, ile raczej o gest duchowy, o wewnętrzny akt wyzwoleńczy, o osobistą manifestację sumienia. Tylko dlatego tak naiwne i groteskowe mogą być plany konspiratorów, tak tragiczne ich odosobnienie i pojedyńczość działania, tak zabawny ich brak organizacji i otwartość posunięć: przecież fałsz gestu nieudanego i tak będzie wyrażał istotną prawdę sumienia. Chełpliwość z powodu tego mającego się dokonać gestu podsuwa Blackowi myśl, by ze zburzenia elektrowni uczynić malownicze widowisko, czarodziejską feerię, barwny festyn śródnocny dla okolicznych mieszkańców: akt z cyklu walk o mit posiądzie w ten sposób odpowiednio dopasowaną do siebie scenerię.

Armata George'a i Pottsa — wytwór ich czteroletniej, własnoręcznej pracy, i pociski, prymitywnie wyrabiane przez wiele miesięcy — to także jedynie gest, wyrażający gotowość bronienia ojczyzny i wolności w przyszłych niebezpieczeństwach, które mogą im kiedyś zagrozić. Nic więc dziwnego, że ta armata, mająca znaleźć zastosowanie w obronie mitu, niematerialnej fikcji, błogiego a uporczywego urojenia — jest przedmiotem niezwykłym: nie będą jej nabijały pospolite ludzkie ręce, lecz chyba ręce jakichś nadprzyrodzonych stworów, istot bajecznych, bajkowo rzeczywistych, do czynu tego uzdolnionych i powołanych. Ta armata — to po prostu sprzęt liturgiczny, zaklęte narzędzie obrzędowe, naczynie osobliwego nabożeństwa, przeznaczone do świątyni przyszłej wielkiej ojczyzny. Black, pragnąc wystrzałem z tej armaty zniweczyć elektrownię, chciał popełnić—świętokradztwo. Przypadek — ten najmędrszy z zegarów, zegar Boga — wybił godzinę wybuchu pocisku, który nie wtedy widocznie miał zniszczyć elektrownię, gdy był ludzką kierowany ręką, lecz właśnie wtedy, gdy nim wyższe wyroki cios wymierzyły, utajone, pozaziemskie moce. Dla nich to, dla owych mocy nieodgadłych i niespodzianych, budowali swą śmiercionośną bertę George i Potts — nieudolni konstruktorzy, podświadomie niepoprawni mitotwórcy, poeci cierpliwego rękodzielnictwa, aniołowie niebiańskiej wolności irlandzkiej.

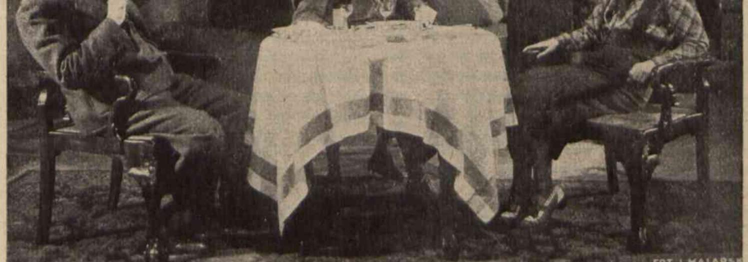
Taki fetysz wolności, jakiemu kłania się Black, jest właściwie bożyszczem anarchii, prowadzącej ojczyznę na manowce bezdziejowości, zastoju i martwoty. Zresztą — życie, narastające dokoła złożami złowróżbnych zjawisk, i tak jest silniejsze od Blacka i ono w końcu zwycięży, rozłoży na identyczne atomy indywidualność narodu, przekształci rozwijające się samorzutnie, lecz w leniwym tempie społeczeństwo, zbudzi ze snu niewinną duszę Irlandii. Przyjdzie i tutaj cywilizacja, a za nią nieodzowne jej rymy: elektryfikacja, motoryzacja, mechanizacja, standardyzacja — cały porządek wielkokapitalistycznego ustroju, stereotypowa technika metod gospodarczych, obowiązujących na świecie, a wraz z tym wszystkim — obezwładnienie żywotnych sił narodu, wyzysk, bezrobocie i nędza. Black przeczuwa zwycięstwo zbliżającego się wroga i dlatego potęgą swoją czyni potęgę rozpaczy: tylko ona jego ostatecznemu gestowi zapewni znamię wielkości. Black ryzykuje nie wiele: wszak to jedno nie będzie mu odmówione — romantyczny tragizm wielkości.

Ta wielkość Blacka, architekta najpiękniejszej z utopij, „poławiacza księżyca w falach żółtej rzeki" z chińskiej ballady Ezry Pounda, urzeka Tauscha i każe mu gorzko żałować, że Black był jego nieprzyjacielem. Obca mu jest heroiczna, dozgonna zapamiętałość tamtego; ale on, Tausch (wprawdzie nie skarykaturowany, ale z satyryczną złośliwością potraktowany przez Johnstona) musi skrycie podziwiać Blacka: w głębi swej drobnomieszczańskiej, szablonowej, zrutynizowanej w odruchach duszy zazdrości mu wspaniałego losu, czuje się jakby skazany na ustawiczne życie w przedsionku wielkości, co przed tamtym na rozcież podwoje swych przybytków otwarła. W nagłym olśnieniu dostrzega, że ów obłąkany idealista i anarchista góruje duchowo nad nim — zwycięskim apostołem kultury, heroldem postępu, rycerzem wojującej współczesności.

Ktoś drugi jeszcze widzi wielkość Blacka i zazdrości mu jej: komendant miejscowej policji, Lanigan, ten, który ocalił elektrownię i sam utrupił zamachowca. Dawniej był współtowarzyszem Blacka — wtedy gdy wspólnie walczyli z brytyjskim lwem, pazurami piszącym konstytucję Irlandii; teraz, gdy jednorożec iryjski ugiął już łeb w jarzmo protektoratu Anglii, pani dominiów — stał się jego przeciwnikiem, pojął wolność jako ład i rozwój, zdradził tego upiora ojczyzny, któremu Black dotrzymał wierności do końca. O tę bezpamiętną miłość do nieosiągalnej zjawy ojczyzny, o ten cud szaleństwa czuje się uboższy od Blacka, o samobójcze bohaterstwo jego — podlejszy. Obojętnie schodzi ze sceny, na której się rozegrały krwawe jasełka ojczyste, z której półkolem spłynęła noc męki narodowej... Irlandia przestała żyć dla niego prawie tak jak Black.

Warszawska krytyka teatralna przyjęła sztukę Johnstona chłodno i z zastrzeżeniami. W artykułach popremierowych zalęgło się wiele nieporozumień. Nie doceniono, na ogół, niesamowitej wibracji poetyckiej dzieła Johnstona, potęgi jego symbolów i tych wstrząsających akcentów prawdy, które właśnie w Polsce powinny znaleźć szczególny rezonans.

ROMAN KOŁONIECKI



„KSIĘŻYC W ŻÓŁTEJ RZECE". SCENA Z AKTU II-go

WACŁAW KUBACKI

WIDMO CZYTELNIKA

W grudniowym numerze „Kameny“ spotykamy melancholijną notatkę-refleksję z powodu ostatnich nagród literackich:

„Sztaudynger, Jaworski, Kołoniecki, Wierzyński — cztery nagrody literackie otrzymane ostatnio przez poetów, a kto wie, czy nie zapowiadająca się piąta P. A. L. dla najmłodszych — zdawałyby się świadczyć o wielkim zainteresowaniu w Polsce poezją. Bezsprzecznie, liryka nasza rozwija się i uzyskuje poważne osiągnięcia. Ale kto utwory liryczne poza poetami i nieliczną garstką miłośników poezji czyta?“

Notatka ta jest tak charakterystyczna, że nie waham się uczynić jej punktem wyjścia dla paru uwag ogólniejszych na temat upośledzenia czytelnika.

Cały kompleks zjawisk literacko-socjologicznych, który potocznie nazywamy życiem literackim, można sprowadzić do dwu zasadniczych czynników: twórców i odbiorców. Celowo wyłączam poza nawias rozważań element trzeci: element organizujący. Są to wydawcy, instytucje subwencyjne i czasopisma literackie. Rzecz prosta, ten klan pośredniczący bliżej stoi grupy twórców niż odbiorców. Jeśli idzie o publiczną opinię, kryzys życia literackiego ujawnia się najczęściej w obrębie schematu: twórcy i odbiorcy, autorzy i czytelnicy. To znaczy, za wszystko zło, dziejące się w dziedzinie literatury, a można też uogólnić, w dziedzinie sztuki, są odpowiedzialni bądź producenci, bądź konsumenci, coraz częściej konsumenci. Potulni konsumenci dali się zahukać.

Gdy księgarz wstydzi się wydanej przez siebie tandety, mówi, że uczynił to tylko ze względu na czytelnika, że przy obecnym poziomie czytelnictwa wartościowa książka się nie kalkuluje, że nie może ryzykować. To samo mówią producenci filmów polskich. To samo redaktorzy, gdy wytknie się im niski poziom pisma. Zawsze winien widz, czytelnik, konsument. Nigdy natomiast nie jest winien producent. Utarło się mniemanie, że księgarz lub właściciel pisma „nie może ryzykować“. Twórca też nie może, bo jest przecież zależny od nie mogącego ryzykować impresaria. Kto tedy ma ryzykować? Konsument? Z jakiej racji? Konsument też nie chce i reaguje obojętnością na wzniosłe sprawy ducha. Wtedy ci, co nie mogli ryzykować, czyli nie chcieli podnieść poziomu produkcji artystycznej, podnoszą głos w obronie sztuki i kultury.

Czytelnicy determinują twórców i organizatorów literatury, a ci znów boją się urazić w czymkolwiek gust swych odbiorców. Sytuacja pozornie bez wyjścia. Pozornie, ponieważ obie przesłanki są tylko częściowo prawdziwe. Czytelnik jest typowym kozłem ofiarnym, na którego składa się wszystkie grzechy ludu. Czytelnik nie może odpowiadać za niemrawość, lenistwo i brak talentu twórcy. Co to bowiem za producent, który nie stara się stworzyć nowych potrzeb u konsumenta?! Czytelnik wcale nie prosił pp. wydawców, aby dostosowywali się do jego wulgarnego gustu nb. tylko po to, aby na tym wulgarnym guście coś nie coś zarobić. Czytelnik nie obniża poziomu czasopism. To periodyki literackie nie mają dość sił czy ambicji, aby podnieść czytelnika na wyższy poziom.

Robi się niby wszystko z myślą o konsumencie — zwłaszcza chętnie obniża się z tą myślą kulturę! — a właściwie nic się o tym konsumencie nie wie i wiedzieć nie chce. Mówi się o guście konsumenta jak o tabu. Kto jednak ten gust bada? Kto go pielęgnuje? Wiemy jeno, kto go wypacza. Rozpaczliwie czepiamy się determinizmu kulturalno-literackiego. Nikt wszakże nie kwapi się uzasadnić go przy pomocy badań literacko-socjologicznych, albowiem nie idzie tu o determinizm, o chęć poznania prawdy. Determinizm w naszym wypadku jest tylko pretekstem do tego, aby nic nie robić, aby wszystko zostało po staremu.

Trzeba zerwać z frazesem, że czytelnik determinuje twórcę. Jaki wieszcz — taki słuchacz. Nigdy na odwrót. Twórca, który nie potrafi porwać ku sobie czytelnika, tylko musi zejść do niego, nie jest twórcą. To wyrobnik i spekulant, któremu nie wolno mówić o sztuce.

Brońmy konsumenta przed przekupniami wzniosłych haseł kulturalnych i kolporterami szumnych aforyzmów o sztuce. Otoczmy go czujną troską i zamiast obludnie biadać nad jego gustem, starajmy się ten gust uszlachetnić. Niesposób kusić się o zmianę gustu zbiorowości bez uprzedniego zrozumienia psychologii i socjologii tego gustu. Producenci — w tej chwili mam na myśli razem twórców, wydawców i redakcje — nie mogą się ograniczać do utrzymywania stosunków z odbiorcą li tylko przy pomocy czeków rozrachunkowych. Kontakty muszą być silniejsze, bliższe i subtelniejsze. Żeby konsument był dobrym konsumentem, musi być współproducentem. Bierny odbiorca jest zawsze złym odbiorcą.

Konsumenta trzeba uaktywnić. Trzeba się nim poważnie zająć. Czasopisma niewiele zrobiły w tej sprawie. Obca im jest przeważnie metoda próbnych wierceń, demokratyczna forma porozumienia intelektualnego — ankieta. Wypada przyznać, że częściej posługują się nią pisma polityczne (np. „Robotnik“), niż literackie, częściej zagraniczne niż polskie. Nasze ankiety literackie są błahe i mają na celu dogodzenie próżności autorskiej („plebiscyty popularności“). A tymczasem chwila bieżąca przynosi coraz to nowe problemy. Współczesność jest naładowana pasjonującymi zagadnieniami. Zagadnienia te dręczą nie tylko poetów i powieściopisarzy ale także czytelników.

Twórca, zapominając o czytelniku, pada ofiarą fikcji, że żyje i tworzy w absolutnej pustce.

A potem będziemy czytać żale poetów z „Kameny“. Na pytanie: „ale kto utwory liryczne czyta?“ należy odpowiedzieć nie mniej melancholijnym pytaniem: „ale kto dziś tęsknoty i pragnienia czytelników odgaduje i wypowiada?“ Może to nie czytelnik odsunął się od poezji?

Może to poezja odeszła od czytelnika?

Jeśli został zerwany związek między twórcą i czytelnikiem, to może wina leży nie tylko po stronie czytelnika. Kto zawinił, to trudna kwestia. W każdym razie związek ten musi być przywrócony. Rozumie to część twórców. Za pomyślną próbę należy uważać nawiązanie łączności między czytelnikiem i redakcją pisma „Studio“. Dział korespondencyjny tego miesięcznika jest bodaj najciekawszy.

W związku z tą próbą nasuwają mi się jednak dwa zastrzeżenia. Pierwsze to, żeby tych wieści o czytelniku nie traktować wyłącznie jako materiału psychologicznego. Byłoby to egoizmem ze strony twórców. Należało by równolegle uwzględniać stronę literacko-socjologiczną tych dokumentów, żeby pewien pożytek odniosła z tego także sprawa czytelnicza. Zastrzeżenie drugie: tego rodzaju dokumenty muszą być bezwzględnie autentyczne. Niedopuszczalne są wszelkie przeróbki, retusze lub częściowe mistyfikacje. Może się mylę, niektórzy jednak korespondenci „Studia“, pisujący z głębokiej prowincji, zdradzają tak dużą znajomość kulisów i intryg literackich stolicy, że do pewnego stopnia podrywają wiarę czytelnika w autentyczność swych korespondencyj.

WACŁAW KUBACKI

ANDRZEJ SURKOW

PUSZKIN A BOLSZEWICY

W lutym 1937 r. minie sto lat od tej tragicznej chwili, kiedy Puszkin zmarł wskutek pojedynku z oficerem kawalergardów Dantesse'em. Najbardziej nawet wrogi bolszewizmowi obserwator życia sowieckiego nie może zaprzeczyć, iż cała Rosja dzisiejsza systematycznie przygotowuje się do szeroko pomyślanych uroczystości, poświęconych pamięci wielkiego poety. Rozbieżności w ujęciu tego dosyć charakterystycznego objawu mogą powstawać raczej w dziedzinie oceny i analizy skomplikowanego mechanizmu częściowo sprzecznych ze sobą sił i tendencyj, które stanowią istotne z politycznego punktu widzenia podłoże „uroczystości Puszkinowskich“.

Sowiecką krytykę literacką w ogóle, „puszkinoznastwo“ zaś w szczególności cechuje swoisty dualizm pod względem organizacyjnym, metodologicznym i naturalnie psychologicznym. Badacze literatury dzielą się na „empiryków“ oraz teoretyków-marksistów. Wspaniały rozwój ścisłego puszkinoznastwa, znakomite wyniki badań nad historią oraz tekstologią literackiej twórczości Puszkina reprezentują jaskrawy kontrast w porównaniu z dogmatycznym ubóstwem myślenia marksistowskich interpretatorów poezji Puszkina. Albowiem ci ostatni, dążąc do wykrycia „klasowej natury“ twórczości sławnego pisarza, w samej rzeczy nie mogą wydostać się poza granice uprawianej przez siebie scholastyki pseudo-socjologicznej.

Aby zdać sobie z tego sprawę, wystarczy zastanowić się nad pierwszą lepszą z istotnie „monstrualnych definicyj“, stosowanych przez teoretyków marksizmu do zjawisk i materiałów historycznych literatury pięknej. Bolszewiccy profesorowie Nusinow i Dinamow w poszukiwaniu „socjologicznego ekwiwalentu“ danego pisarza twierdzą np., że należy on do „prawego skrzydła lewego odłamu średnio zamożnej szlachty“ albo też, że „poezja Puszkina wyrażała gospodarcze interesy liberalnej szlachty czyli kapitalizujących się ziemian“.

Tkwiący w podobnych określeniach „wulgarny socjologizm“ stał się obiektem ostrej krytyki ze strony pewnej grupy autorów sowieckich, którzy z Liwszycem, Kiemienowym i Rozentalem na czele (czasopisma „Lit. Gazeta“, „Sow. Iskusstwo“ oraz „Litieraturnyj Kritik“) wysunęli hasło metodologicznej rewizji krytyki literackiej Sowietów. Temu hasłu towarzyszyła przeważnie trafna a ujemna ocena wyników dotychczasowych badań krytyczno-literackich. „Pojęcie klasy, stwierdzał Rozental, gra rolę dźwigni, którą zależnie od potrzeby oni (t. zn. krytycy marksiści, A. S.) przesuwają na dużą lub małą szybkość, posiadające u nich swe specyficzne nazwy literaturoznawcze i rozmieszczone według rubryk: sztuka feodalna w stanie upadku, feodalno-optymistyczna, burżuazyjno-szlachecka, rzemieślniczo-handlowa, burżuazyjno-progresywna, burżuazyjno-regresywna... i t. p. Jeżeli twórczość pisarza ma zabarwienie burżuazyjne — ironicznie kończy swą zjadliwą charakterystykę Rozental — „taki znawca literatury znajdzie w jego genealogii jakiegoś chociażby pradziadka, ale krawca“.

Pseudo - naukowemu schematyzmowi swych przeciwników krytycy obozu Rozentala przeciwstawiali subtelniejszy sposób badania materiałów literatury. Ten sposób, uwzględniając złożoność konkretnej rzeczywistości, miał być zarazem powrotem do form czystego marksizmu jako światopoglądu naukowego. W rozważaniach przedstawicieli tego obozu tkwił jednak pewnego rodzaju ferment, działała wewnętrzna logika poruszonego przez nich zagadnienia. Pod jej wpływem Liwszyc doszedł do następującego wniosku: „Przecież Puszkin był to genialny artysta, zaś szlachta i burżuazja, w jakikolwiek sposób będziemy dzielić je na części i w jakimkolwiek stosunku będziemy je ze sobą mieszali, są to dwie pasożytnicze warstwy społeczne. Jako przedstawiciel ideologii szlacheckiej Puszkin był pisarzem klasowo ograniczonym. Ale jako wielki artysta stworzył w swych utworach coś, co góruje ponad interesami określonej warstwy nie tylko rosyjskich ziemian, lecz w ogóle nad całą działalnością historyczną szlachty, wziętej w całości. Jeżeli Puszkin był tylko duchowym wyrazicielem ciasnych klasowych dążeń jednego z ugrupowań szlacheckich, to na czym polega jego wielkość jako poety i jego znaczenie dla epoki socjalizmu?“

Nieostrożne zdanie Liwszyca spowodowało, że grupa Rozentala z kolei znalazła się wśród obozu krytyków potępianych z punktu widzenia, który posiada pewne pozory teorii urzędowej. W roli oskarżyciela wystąpił na łamach czasopisma „Nowyj Mir“ ortodoksalny publicysta P. Rożkow, który na ogół zdradza niepospolite zamiłowanie do funkcyj policyjnych w dziedzinie krytyki literackiej. Jego artykuł, nacechowany niezwykłą nawet w warunkach sowieckich, wprost brutalną ironią i zjadliwością zawiera szereg ostrych zarzutów, których omówienie wykracza poza ramy niniejszego szkicu. Rożkow zgadza się, że badacze tego typu, co prof. Nusinow istotnie uprawiają niedopuszczalną wulgaryzację zasad krytyki marksistowskiej. A jednak „grupa Rozentala“ zdaniem Rożkowa „likwiduje“ marksizm w dziedzinie literatury i pogrąża się w żywiole jałowej abstrakcji burżuazyjnej. „Bitwa docentów z profesorami lub wulgaryzatorzy a likwidatorzy“ tak brzmi nazwa jednego z rozdziałów artykułu Rożkowa.

W stosunku do Liwszyca, Kiemienowa i Rozentala Rożkow występuje z dosyć dziwacznym oskarżeniem: wymienieni krytycy dotychczas nie potrafili stworzyć w ZSRR „socjalistycznego realizmu“ w zakresie studiów nad literaturą piękną. Ten ostatni winien pogodzić ścisłą metodykę naukowego badania konkretnej rzeczywistości z niewzruszoną postawą marksizmu ortodoksalnego. Rożkowa mało obchodzi kwestia możliwości tego pogodzenia jak również pewne następstwa, które by z faktu tego pogodzenia wynikły dla potocznego poglądu na doktrynę Marksa. Bezlitosny Rożkow twierdzi, iż życie społeczne jest płynne i skomplikowane; granice między poszczególnymi klasami są chwiejne i dlatego też Puszkina nie należy schematycznie zaliczać do jakiejś określonej warstwy społecznej. Czytelnik z pewnością sądzi, że Liwszyc i jego towarzysze postępują właśnie w myśl reguły Rożkowa. Lecz jego zdaniem są to złośliwi „likwidatorzy“ metody marksizmu.

Dalszy rozwój wypadków niewątpliwie wykaże, czy grupa Rozentala uzna własną klęskę czy też przejdzie do przeciwnatarcia na „froncie krytyki bolszewickiej“. Wątpię jednak, aby Rozental już teraz odważył się wypowiedzieć pewien poważny argument natury zasadniczej. Jest nim teza, że „nadklasowe“ pierwiastki w życiu i dziełach Puszkina również dają się wytłumaczyć za pomocą terminów socjologii naukowej. Obok poszczególnych klas naród też stanowi środowisko społeczne, które spełnia swą funkcję biologiczną. Pod wpływem tak pojętego środowiska w indywidualnej świadomości pisarza łatwo mogą powstać motywy pewnego solidaryzmu pozaklasowego. Tak czy inak wie, czy jakiś nowy zwolennik orientacji narodowo-bolszewickiej nie zaryzykuje i się właśnie twierdzenia?

ANDRZEJ SURKOW

DROBIAZGI

Z LONDYŃSKICH WYSTAW

15 stycznia została otwarta w Bibliotece Narodowej w Londynie wystawa prac graficznych Wiliama Blake'a i akwarel Turnera. Artyści ci są uważani za prekursorów nowszej plastyki angielskiej.

PIRANDELO NA SCENIE EKSPERYMENTALNEJ

Na scenie teatru des Mathurins w Paryżu wystawiono „Sześć postaci w poszukiwaniu autora“ sztukę L. Pirandello w opracowaniu Jurija Pitojewa.

BRAK WYOBRAŹNI A BUDOWNICTWO

Siclis, jeden z największych architektów francuskich, mówiąc o współczesnej architekturze zwraca uwagę na niesłuszną pogardę wyobraźni, która jest nieszczęściem naszej epoki“. Źródłem anty-wyobraźniowego stosunku do dzieł jaki się daje zauważyć u architektów modernistycznych jest *niewłaściwe* zdobnictwo panów z „Des Beaux Arts“, a nie brak racji ornamentu.

KONKURS „PIONU“

W związku z rozmaitymi zapytaniami w sprawie naszego Konkursu, postanowiliśmy w każdym numerze zamieszczać w osobnej rubryce wyjaśnienia i informacje dotyczące tej sprawy.

Wobec pytań jak się przedstawia kwestia honorowania utworów konkursowych w druku, komunikujemy: nowele nagrodzone I, II i III nagrodą przechodzą na własność redakcji, a tem samem honorowane nie będą. Natomiast nowele odznaczone i te, które otrzymają nagrody pocieszenia (po 100 złotych) redakcja będzie honorowała po 20 groszy za wiersz druku.

Tym, którzy nas zapytywali, czy dopuszczalny jest reportaż, odpowiadamy: zasadniczo — nie. Konkurs jest konkursem na nowelę, tym samym implikuje się konieczność kompozycji artystycznej, gdy w reportażu chodzi przede wszystkim o uwydatnienie tak zwanej prawdy życiowej. Oczywiście, nowela na konkurs może być oparta na materiale reportażowym.

Szczegółowe warunki konkursu znajdują się w ogłoszeniu na pierwszej stronicy 1 i 2 numeru „Pionu“ z roku bieżącego.

Przypominamy, że termin ostateczny składania utworów na konkurs upływa z dniem 28 lutego o godzinie 12 w południe. Jeśli chodzi o autorów zamiejscowych brana będzie pod uwagę data stempla pocztowego.

ŚWIAT KSIĄŻEK

DR M. WIT: *Mistrzostwo natury*. 93 tablice ze 151 mikrofotografij. Warszawa 1936. „Mathesis Polska".

Bertrand Russel w jednym ze swych felietonów p. t. „Ludzie przeciw owadom" powiada, że największe niebezpieczeństwo grozi ludzkości ze strony owadów i mikrobów. Obecnie narody przeciw sobie używają gazów trujących, w niedalekiej przyszłości jest możliwe, ponieważ nie przebierają w środkach we wzajemnym tępieniu się, że zajmą się specjalną w tym celu hodowlą bakteryj i owadów, których i bez tego ze wszystkich żyjących stworzeń na świecie jest najwięcej. Poza tym te bakterie i te owady są lepiej przystosowane do życia na ziemi, w ziemi, w wodzie i w powietrzu, niż ludzie. Należało by się zatem bliżej poznać z tymi sukcesorami dziejów na kuli ziemskiej po człowieku.

Właśnie wyszło dziełko dr M. Wita p. t. „Mistrzostwo natury", które w popularnym wykładzie opowiada o tych wszystkich subtelnych przewagach rozwoju w organizacji życia owadów i niższych od nich stworów nad ludźmi. Dopomaga mu w tym wydatnie nikroskop, który uwydatnia przede wszystkim całą misterność i doskonałość przystosowawczą organizmów pierwotnych i owadzich do otaczających warunków. Cóż za niesamowita siła witalna i rozrodcza takiej np. hydry, tej „czarodziejki wód słodkich", jak ją nazywa autor. Najwyższa, nie spotykana w całej przyrodzie, zdolność regeneracyjna tego żyjątka czyni je po prostu nieśmiertelnym. Hydra pokrajana na dowolną ilość drobnych kawałków odradza się po paru dniach w tyleż nowych hydr, identycznych z pokrajaną. Dwie hydry, rozdęte z jednego boku i złączone ze sobą w miejscach rozcięcia, zrastają się w nową hydrę i to dwa razy większą, niż normalna, już po dwóch godzinach. A więc jest możliwość wyhodowania tym sposobem hydry dowolnej wielkości, nawet w wymiarach monstrualnych. Rozmnaża się zaś hydra trzema sposobami: przez pączkowanie, akt płciowy i ten trzeci przypadkowy, przez pocięcie hydry na kawałki, co dzieje się w przyrodzie bez udziału człowieka, np. wskutek zaburzeń atmosferycznych.

To był przykład na niezwykłą moc witalną stworu niższego organicznie od owadów, których gatunki i liczba stanowią 80% ogólnej ilości istot żywych. Królestwo owadów stanowi zatem największe imperium istot żywych (wyłączając rośliny i bakterie). Moc witalna niektórych ich gatunków jest niemniejsza od hydry, a zdolność przystosowawcza do otaczających warunków niepomiernie większa. Dr Wit ilustruje to na przykładzie ważki, którą nazywa „najlepszym lotnikiem owadów", a jej larwę „tygrysem słodkich wód". Skomplikowany rozwój owadów ma na celu zabezpieczenie rozwoju ilościowego ich gatunku, niezliczone metamorfozy i przepoczwarzenia są tylko rozmaitymi formami przystosowania się do odmiennych i różnorodnych warunków bytowania na globie. Owad w pewnym okresie swego życia przebywa w ziemi, w wodzie, na ziemi, w powietrzu. Co za rozmaitość doznań, co za różnolitość doświadczeń, jaka szeroka skala w wyczerpywaniu wszystkich możliwosci bytowania na ziemi! Człowiek w porównaniu z owadem jest pod tym względem bardzo ubogi.

Poza tym co za przewaga w subtelności narządów zmysłowych owadów nad człowieczemi! Słuch, węch, wzrok, zwielokrotniony nieraz tysiącami par oczu z każdej strony głowy. Załączone nikrofotografie unaoczniają wielką różnorodność przystosowawczą i precyzję w budowie poszczególnych części ciała owadziego, jak otwory gębowe, żądła, nóżki, skrzydła, czułki, strzykawki, parzydełka, całe po prostu mikroskopijne arsenały najprzemyślniejszej groźnej i skomplikowanej broni ukrytej subtelnie i złowrogo w ciele owadów. Należy wziąć też pod uwagę zdolność organizacyjną owadów, czego przykładem powszechnie znanym może być instynkt społeczny pszczół, mrówek, termitów lub szarańczy.

Od nawału zajęć praktycznych, od stosu książek czysto literackich, dobrze jest czasem przenieść się w świat zagadnień pozornie odmiennych. Okazuje się bowiem, że inne zagadnienia łączą się z naszymi specjalnymi jak najściślej, jedna dziedzina myśli ludzkiej odpowiada nieraz najtrafniej, choć przypadkowo, na pytania i problematy drugiej.

„Mistrzostwo natury" dr M. Wita jest chyba najciekawszą z serii książek wydanych dotąd przez „Mathesis Polską". Przejrzysty układ treści, jasność wykładu, trafność ilustrujących przykładów, a przede wszystkim obfitość jedynych w swoim rodzaju mikrofotografij, stanowią nieocenioną zaletę tej książki. Takie rozdziały jak: „Natura uczy nas pokory", „Na pograniczu dwóch światów", „Rozród — moc natury" albo „Tajemnice, dziwy i groza rozwoju" — to po prostu małe arcydzieła wykładu, wzorowe przykłady na popularny felieton naukowy, artystyczny a jednak nie wulgaryzujący omawianego zagadnienia.

Zwraca też uwagę godna pochwały staranność szaty zewnętrznej i układu graficznego książki. *MARIAN PIECHAL*

ZUZANNA GINCZANKA: *„O centaurach*. W-wa, Przeworski 1936 r., str. 24.

Poezja kobieca w twórczości poetyckiej Polski Odrodzonej stanowi poważny rozdział, (Iłłakowiczówna, Pawlikowska, specyficznie kobiecy talent Ireny Tuwim, ostra, antykonwencjonalna postawa Szemplińskiej, wreszcie odmienny całkowicie od poprzedniczek gatunek wierszy Anny Świrszczyńskiej).

Na tle twórczości wyżej wspomnianych, tomik Zuzanny Ginczanki jest zjawiskiem odrębnym. Przede wszystkim wyróżnia te wiersze brutalne, jakby przez własną osobę filtrowane, rozwiązywanie spraw uczuciowych. Wynika z tego antysentymentalizm, czy może raczej ukrywanie słabości w barwnych i jaskrawych zestawieniach słownych. Takie refleksje nasuwa m. inn. wiersz „Dziedzictwo". Ginczanka pokrywa cechy, tak istotne dla poezji kobiecej, zwłaszcza jeżeli są to erotyki, a więc: żenadę, minoderię, wdzięk słabości, prostym, biologicznym traktowaniem tematu. Czytaniu tych wierszy towarzyszy wrażenie, że mamy tu do czynienia z udawaną szczerością, że pomimo odważnego traktowania przedmiotu, autorka tem właśnie chciałaby kokietować.

Z tego gatunku tematyki wynika i graficzny układ wierszy: krótkie, urywane, zadyszane jakby zdania. W ten sposób autorka osiąga swój cel: szybko przechodząca w coraz to inne tonacje melodia sugeruje swój niepokój czytelnikowi. Ginczanka przejęła pewne zasadnicze cechy poezji od Tuwima. W pierwszym rzędzie akcentowanie spraw biologicznych. Daje ona jednak efekty dobre tam, gdzie autorka zastępuje owe dość tanie sposoby zaskakiwania czytelnika pewnego gatunku mitem biologicznym, jak to ma miejsce w wierszu „Deklaracja", który jest niewątpliwie najmniej problematyczną pozycją zbiorku.

Chęć dosadności prowadzi do takiego passusu jak zwrot: „oczami, jak agrafkami". Rażą i niewątpliwie dekomponują całość tomu wiersze p. t. „Gramatyka" i „Zamiast różowego listu".

Zbyt wielki ładunek biologii, w wielu wypadkach rażący, podskórny niepokój i brak ładu, który psuje najlepsze fragmenty, dają w sumie obraz twórczości interesującej i frapującej, ale — in statu nascendi.

Za bardzo widać kulisy tej twórczości, brak tu tajemnicy, sekretu kompozycji, a to przecież przy czytaniu poezyj decyduje o wrażeniu artystycznym.

Niemniej razi tu pewnego rodzaju pierwotność, „skok barbarzyńcy". Ginczanka jest w tym pojmowaniu pracy poetyckiej wierna zasadzie Tuwima. Ale niestety brak jej wielkiej inspiracji mistrza, wskutek tego odbieramy wrażenie dysproporcji. Niemniej jednak fragmenty zapowiadają autentyczny i w dobrym gatunku talent, odmienny od dotychczasowych osiągnięć liryki kobiecej, ale może przez to ciekawszy.

PAWEŁ HERTZ

J. PUCIATA PAWŁOWSKA

ROCZNIK „ARKAD"

Piękne wydawnictwo „Arkady" ma już za sobą drugi rok istnienia. W 12 zeszytach roku ubiegłego przewijają się różne tematy, dotyczące w pierwszym rzędzie polskiej sztuki współczesnej i dawnej.

Jest tam szereg sylwetek artystów: jak Noakowskiego i Waliszewskiego, z grafików Mrożewskiego i Ostoi-Chrostowskiego, kilka omówień ważnych wystaw współczesnych i retrospektywnych, urządzanych przez I. P. S. oraz Muzeum Narodowe w stolicy jak: Malarstwo warszawskie I-szej połowy XIX wieku, O drugiej międzynarodowej wystawie drzeworytów, Drzeworyt włoski Chiaroscuro, O Wystawie zbioru Popławskiego i t. p.



ILUSTRACJA Z „ARKAD"
CHRYSTUS Z SZAMOTUŁ

Jak z tego pobieżnego nawet zestawienia widać, treść bogata, może nawet aż za bogata w swej różnorodności. Cel wydawnictwa niewątpliwie słuszny i piękny: zbliżenie polskiego czytelnika do zagadnień sztuki, zainteresowanie nią, rozbudzenie pragnienia otoczenia się nią na co dzień. Środki do osiągnięcia tego celu przy dużej ilości autorów, zrozumiałe, nie zawsze całkowicie słuszne. Uchwycenie właściwego tonu i poziomu odpowiedniego popularyzacji w szlachetnej formie czasem zawiodło. W związku z tym wskazana by była mniejsza tolerancja Redakcji wobec autorów nadużywających cudzysłowów zamykających takie wyrazy jak np. „nastał" mebel tapicerski, lub formułujących zdanie o „owłosionej i oślizgłej secesji", które samo starcza za komentarz. W dziale kroniki, noszącym nazwę „Pod Arkadami", radzibyśmy widzieć wyrazistszą linię: jakich wiadomości spodziewać się tam możemy i jakich szukać mamy, i większą ostrożność w formułowaniu sądów o pojawiających się wydawnictwach.

Zwracają uwagę czytelnika na ważność i cenność sztuki naszego średniowiecza artykuły p. t. „Klejnoty polskiej sztuki gotyckiej", „Gotyk Wielkopolski". Z bogatej dziedziny obcego przemysłu artystycznego ubiegłych okresów trzeba wymienić: „Sprzęty starożytnego Egiptu", „Wazy greckie", a z polskiego pożyteczne i pożądane dla czytelnika: „O polskim szkle malowanym, o meblach renesansowych na Wawelu, o meblach kolbuszowskich (sprawozdanie z książki), wreszcie o typie sekreter i o stoliku Biedermayer. O współczesnym przemyśle artystycznym polskim informuje szereg mniejszych wzmianek i dobrych fotografij (wyroby srebrne, oraz z innych metali, jubilerskie, ceramiczne, tekstylne, haftarskie, zabawkarskie). O sztukę ludową potrąca kilku autorów, czyniąc słuszną propagandę sztuki tej pięknej o ile jest prawdziwa, ostrzegając przed pseudo ludową, naśladowniczą. — Wplata się już tu ton praktyczny: cennej, w nie narzucającej się formie podanej rady, gdzie rzecz dobrą nabyć można.

Z życiem też bezpośredni związek mają artykuły poświęcone architekturze ogrodów, ładnie nawiązujące do tradycji polskiej autorki piszącej o sztuce zakładania ogródków w ubiegłym stuleciu (szkoda, że tylko jednej), wskazujące na potrzebę oddania i tej jeszcze sprawy w ręce powołane fachowca: artysty-estety.

Z rzeczowego, a zarazem bardzo ciekawie ujętego artykułu pod tytułem „Agnus Dei" wynosi czytelnik wiele wiadomości ikonograficznych.

Wiele miejsca poświęcone jest zagadnieniu współczesnego wnętrza ilustrowanego nie tyle słowem — co pięknymi zdjęciami, zagadnieniu nowoczesnej architektury w Polsce i za granicą. Interesująco dobrane fragmenty dawnej architektury rozbudzają smak czytelnika i uczą widzieć piękno starych budowli.



ILUSTRACJA Z „ARKAD"
SZKIC NOAKOWSKIEGO

Opracowanie graficzne Henryka Munda jest jak zawsze w „Arkadach" bardzo piękne, spokojne i pełne smaku, reprodukcje czarno-białe na wysokim poziomie artystycznym. Natomiast kolorowe reprodukcje obrazów nie osiągnęły jeszcze doskonałości, ale świadczą o wielkim i tu postępie naszej sztuki drukarskiej.

J. PUCIATA-PAWŁOWSKA

DZIENNIKI A LITERATURA

Stosunek naszych dzienników do zagadnień literackich przedstawia się bardzo rozmaicie; na ogół jednak redakcje nie zdają sobie sprawy z możliwości i — obowiązków, jakie na nich w tym zakresie ciążą. W wielu pismach codziennych sprawy kultury stawiane są w taki sposób, że czytelnikowi przypomina się raz po raz ironiczen słówko Norwida sprzed pół wieku: „redakcja jest redukcją"...

Spójrzmy na dwa dzienniki, jak gdyby predestynowane do reprezentowania, strzeżenia i rozwijania polskich tradycji kulturalnych: „Czas" i „Kurjer Warszawski". Weźmy do ręki gwiazdkowy numer „Czasu": sam dobór nazwisk, zakres tematów, poziom intelektualny rozważań, styl polemiczny świadczą niedwuznacznie o ambicjach pisma, które choć utraciło znaczną część swego wpływu, stara się być godne swej przeszłości. Dział literacki „Czasu" przedstawia się bogato i zajmująco; jedyne co można by mu wytknąć to pobłażliwość dla hałaśliwego nowinkarstwa, co jest właściwie ujmujące w piśmie konserwatystów.

„Kurjer Warszawski" reprezentuje dobre tradycje warszawskiego mieszczaństwa. Trudno nam jednak uznać jego stosunek do zagadnień kulturalnych; jakże daleko odbiegamy tu od Bolesława Prusa czy choćby Perzyńskiego, — a więc nazwisk, które obowiązują. W odcinku powieściowym panuje niezapomniana, symboliczna „Lulu na Rivierze". W numerze gwiazdkowym czytelnicy znaleźli na miejscu naczelnym serię wywiadów z przedstawicielami różnych zawodów; literaturę reprezentują tu Tetmajer i — Maria Rodziewiczówna. Poziom rozmów nie wystawia dobrego świadectwa inteligencji reportera; znamy go zresztą skądinąd jako gorliwego dostawcę grafomanii wierszowanej, na której kształcą swój smak estetyczny tysiące i dziesiątki tysięcy czytelników „Kurjera". A przecież stanowisko tego dziennika wobec innych dziedzin życia przedstawia się zgoła inaczej; i czym innym niż jest mógłby i powinien być „Kurjer Warszawski" dla naszej literatury.

SZTUKA I ANTENA

Słuchowisko z „Don Kichota"

Zagadnienie wykrojenia z arcydzieła Cervantesa trzykwadransowego czy nawet godzinnego słuchowiska radiowego będzie zawsze nasuwało dużo wątpliwości, chociażby w pietyzmie posunięto się do najdalszych granic. „Don Kichot" jest dziełem tak wielkim i tak pełnym w różnorodności podjętej problematyki, że oczywiście, jak przystało na błędnego rycerza jego typu wyjdzie z każdego spotkania z autorem scenariusza doszczętnie poturbowany. Opracowanie p. d-ra E. Boyé nie uwypukliło wyraźnie żadnego problemu mieszczącego się w „Don Kichocie". A jak już zaznaczyliśmy zagadnień i płaszczyzn w dziele o rycerzu z Manchy jest ogromna różnorodność. Chodzi więc tylko o to, aby zdecydować się wyraźnie na wybór któregokolwiek z nich.

P. dr E. Boyé opracowując słuchowisko z „Don Kichota" wyszedł z założenia, że główny nacisk należy położyć na przygodę. Ale przygoda u Cervantesa nie służy, mimo pozorów, jedynie gwoli sprawienia uciechy czytelnikom. Literatura krytyczna dostarczyła w ciągu kilku wieków niemało materiału dowodzącego czegoś przeciwnego. Należy więc uznać, iż podanie w słuchowisku wyłącznie awantury jest ukazaniem arcydzieła w jego najbardziej powierzchownych i naskórkowych sferach. A wydawać by się mogło całkowicie uzasadnionem, że dziś nie wypada już traktować powieści w ten sposób, jak ją traktowali współcześni Cervantesa. Don Kichot z Manchy to jeden z potężnych symbolów literatury światowej. Nie wolno go traktować gorzej od Platona, któregośmy niedawno mieli możność słuchać w Polskim Radio. Być może, że dwie lub trzy audycje pozwoliłyby na syntetyczne pogłębienie samego ujęcia w słuchowisku radiowym tego arcydzieła powieściowego.

W pierwszej scenie, zgodnie z założeniem Cervantesa, dowiadujemy się, że Don Kichot „dnie i noce nad książkami trawił; doszło do tego, że wskutek zbytecznego natężenia i niewywczasu mózg mu jakoś zcieńczał, iż po prostu mówiąc, zgłupiał na piękne". Cała ta scena została potraktowana zbyt rozciągliwie, mimo dobrze zakcentowanych momentów szaleństwa Don Kichota. Potem następuje kilka scen, powołanych jakby na dowód, że opinia miasteczka zamieszkiwanego przez „naszego szlachetkę" była trafna: więc scena walki z wiatrakami, walki z baranami, spotkania z wieśniaczkami i t. d. Piękna recytacja wiersza miała rozbić jednostajność tych scen. Scenariusz nie kończy się śmiercią bohatera, lecz zmuszeniem go do zrezygnowania na pewien przeciąg czasu z „błędnego rzemiosła", nie dość zrozumiałym wobec braku pokazania słuchaczowi, że cały turniej był „inscenizacją" mającą na celu podstępne sprowadzenie Don Kichota do pieleszy domowych. Istotną treścią jednostajnych dialogów błędnego rycerza z giermkiem jest odwodzenie pana przez sługę od szaleńczych zamiarów a następnie ratowanie go już po dokonanym czynie.. Na skutek tego zwęziły się ramy psychiczne postaci Sanszo Pansy tak pełnej bogactwa. A równocześnie zginęła bez śladu barwna różnolitość tematów poruszanych w wielkiej ilości rozmów przez Don Kichota i Sanszo Pansę.

W czasie słuchania tej audycji nie opuszczała natrętna myśl, że słuchowisko opracował oficer kawalerii, z tak wielką pieczołowitością potraktowano jeździeckie wyczyny rycerza z Manchy. Jeśli chodziło o przedstawienie fizycznych upadków błędnego rycerza, można się było uciec do urozmaicenia słuchowiska przez wprowadzenie scen zbiorowych, jak np. sceny bójki z mulnikami, czy też walki o hełm i tarczę Mambryna, gdzie skład personalny obu zwalczających się obozów przypomina żywo dzisiejszą sytuację w Hiszpanii. Dałoby to większe pole do popisu reżyserowi, a słuchacze nie przeżywaliby trzech monotonnych scen wypełnionych cmokaniem jeźdźców, tętentem Rosynanta i osła, szarżami i upadkami Don Kichota i serią stękań w wykonaniu pp. Węgrzyna i Zelwerowicza.

Omawiana konstrukcja słuchowiska ukazała nam postać Don Kichota zupełnie wyraziście, aczkolwiek w jednej tylko płaszczyźnie. Natomiast, jak już wspomnieliśmy, ofiarą jej padła osoba giermka — Sanszo Pansy. Rola jego w słuchowisku zbudowana jest niekonsekwentnie. W pierwszej scenie przedstawia nam się Sanszo Pansa jako jednostka ulegająca do pewnego stopnia szaleństwu błędnego rycerza, a jednocześnie zdająca sobie sprawę z tej wariacji — teza zgodna z postawieniem postaci przez Cervantesa — a w następnej scenie dokonuje się w giermku nagły przełom i już dalej staje się on tylko bezradnym świadkiem ekstrawagancji swego pana, które trzeźwo ocenia jako skończone wariactwa. Zagubiony został wniosek jaki nasuwa lektura „Don Kichota", że giermek mimo wszystko łudzi się dalej co do swej przyszłej kariery — podtrzymywany w nadziejach to przez wrodzoną sobie chciwość, to przez hipnotyczne działanie samego szaleństwa. Zginął cały urok żonglerki autora przerzucającego Sanszo Pansę skończenie wirtuozowsko z jednej płaszczyzny nastrojów w drugą.

To wszystko pozwoliło na nadmierne udźwiękowienie akcji słuchowiska. Wystarczyłaby tu muzyka — stojąca na poziomie i pełna ekspresji — a z efektów dźwiękowych należało zrezygnować zupełnie lub też ograniczyć je do minimum, podobnie jak to miało miejsce w „Tragedii Sokratesa". Wartość słowa pokryłaby w danym wypadku każdy efekt dźwiękowy z niewspółmierną nadwyżką.

Węgrzyn w roli Don Kichota zachował styl pełen szlachetności i godnie odpowiedział wysokim zadaniom. Pan Zelwerowicz sprawił zawód, nie tak wielki jak w roli Sokratesa, ale równie istotny. Do zubożenia osobowości Sanszo Pansy przez autora scenariusza dodał jeszcze swoje, wygrywając rolę na jednej nucie cynicznej chytrości. Poza pretensjami do p. Zelwerowicza można by wysunąć obiekcje co do samej obsady tej roli, która podobnie zresztą jak i rola Sokratesa nie leży ani w charakterze, ani w skali odczucia wewnętrznego odtwórcy. Wszystkie inne role były wykonane zupełnie poprawnie.

STEFAN FLUKOWSKI

WIADOMOŚCI LITERACKIE I ARTYSTYCZNE

Ukraińskie Tow. Literatów i Dziennikarzy im. Iwana Franki we Lwowie ustanowiło trzy nagrody literackie w kwocie zł. 600, 400 i 300 za najlepsze dzieła literackie, wydane w r. 1936. Nagrody zostaną przyznane w dniu 22 stycznia.

Tłomacz „Pana Tadeusza", prof. Spirydion Wukadinowić dokonał przekładu wyboru dzieł poetyckich Kochanowskiego, na język niemiecki. Księgarnia G. Korna we Wrocławiu podjęła się wydania tych przekładów.

Książka ukaże się w najbliższych dniach i obejmować będzie prócz tłomaczenia „Trenów", „Odprawy posłów greckich" i kilkudziesięciu wierszy lirycznych także trzy szkice krytyczne, pióra tłomacza.

Znana pisarka holenderska Jo van Ammers Küller, przybywa dnia 5 lutego do Warszawy na zaproszenie Pen-Clubu Polskiego. P. Jo van Ammers Küller wygłosi w lokalu Pen-Clubu odczyt p. t. „Życie odzwierciedlone w książkach".

Komitet zarządzający kasą im. Mianowskiego, Instytutem Popierania Nauki, przyznał z funduszu im. ś. p. Leona Gallego nagrodę w wysokości 300 złotych za najlepszą pracę w języku polskim z zakresu literatury polskiej, z pierwszeństwem — z pośród prac równej wartości — dla pracy z dziedziny teatrologii.

O nagrodę ubiegać się mogą wyłącznie obecni członkowie Koła Polonistów Studentów Uniw. Józefa Piłsudskiego oraz dawni, którzy ukończyli studia w ub. pięcioleciu.

Kraków ma nielada sensację. Dyrekcja Muzeum Narodowego wystawiła około 200 dzieł Józefa Pankiewicza, biorąc do owej wystawy za pretekst 70-lecie urodzin tego wielkiego artysty. Talent tego twórcy, entuzjasty sztuki francuskiej, objawia się w świetle wystawy krakowskiej w całej pełni, tym bardziej, że zgromadzono tam obrazy z różnych okresów.

PRZEGLĄD PRASY

DRAMAT JAKO WALKA. Ciekawe rozważania o dramacie zamieścił K. Irzykowski w czasopiśmie „Teatr" (nr. 4 za grudzień r. z. i styczeń b.). Powołuje się na teorie estetyczne, wywodzące dramat z zapaśnictwa, a psychologicznie — z chęci przyglądania się walkom, triumfom zwycięzców i cierpieniom zwyciężonych; walce w rozmaitych postaciach, nie zawsze z widzialnym przeciwnikiem, niekoniecznie na pięści, zwykle właśnie wysublimowanej w wyrafinowaną intrygę lub efektowną szermierkę na słowa. Najwyższa jednak godność i praktyczny (w najgłębszym sensie) walor dramatu zawiera się w tym, że doprowadza on walkę do kulminacji i — do etycznego rozstrzygnięcia. „Tyle razy w życiu nie znajdujemy właściwego słowa, właściwego argumentu, i tyle razy życie uchyla się od rozjaśnień, nie dojrzewa, nie stwarza sytuacyj rozstrzygających, że dopiero na scenie możemy naprawdę zobaczyć prawdziwe jego kulminacje: kiedy fakty już swoje zrobiły, kiedy już i miłość się stała, i piorun, i krew, i wszystko oczekuje wyzwolicielskiego słowa, które paść musi — ze sceny, jak wyrok najwyższego na świecie sędziego".

PRZECIW NATURALIZMOWI W MALARSTWIE. W bogatym n-rze „Przeglądu Współczesnego" z grudnia z. r. (do którego jeszcze wypadnie nam wrócić) znajdujemy m. in. interesujący artykuł Leona Chwistka „Zagadnienie wiedzy w malarstwie". Chwistek występuje tu jako gorący rzecznik sztuki twórczej i spontanicznej, wróg tej, która opiera się na spekulatywnej wyobraźni lub odtwarzaniu natury. Przekonywająco sformułowany jest w tych wywodach argument estetyczny przeciw naturalizmowi w malarstwie: „Naturalizm w najlepszym razie daje nam odbicie jakiegoś pięknego świata, ale nie tworzy wcale pięknych przedmiotów. Należy bardzo stanowczo odróżnić piękny obraz od obrazu przedstawiającego piękną rzeczywistość".

TECHNIKA I NOWY ŚWIATOPOGLĄD RELIGIJNY. Problem techniki i jej znaczenia dla kultury duchowej oryginalnie rozpatruje Jan Zbinden w świeżo wydanym, jedenastym n-rze „Drogi". Sądzi on, że „nowoczesna nauka, która podkopała stare treści wiary, jednocześnie częściowo — dzięki coraz doskonalszym środkom — pomaga do stworzenia nowego światopoglądu religijnego, o wiele doskonalszego, opartego na wszechstronniejszym doświadczeniu". Techniczne narzędzia badań staną się środkami, które rozszerzą przeczucie tajemnicy, wesprą medytację, na której skrzydłach duch wznosi się ku obliczu Najwyższej Doskonałości". Wywody te oparte na filozofii R. M. Holzapfla, prowadzą autora do wiosku, że wzbogacone zdobyczami wiedzy nowe przeżycie religijne opanuje rozpętany w szaleństwo rozwój techniki i podporządkuje go celom swoim i... sztuki. Ten utopijny wniosek, wyprowadzony z utopijnego rozumowania, nie jest przekonywujący. Rozpęd techniczny ma swą wewnętrzną dialektykę rozwojową i żeby owładnąć nim, trzeba o wiele silniejszej odtrutki niż niezbyt jasno przedstawiony przez p. Zbindena „nowy światopogląd religijny".

KSIĄŻKI NADESŁANE

TADEUSZ BREZA — *Adam Grywałd.* Powieść. Str. 238. Warszawa, F. Hoesick, 1936.

CZESŁAW MIŁOSZ — *Trzy zimy.* Poezje. Str. 56. Nakł. Zw. Zaw. Liter. Polsk. w Wilnie. Skład główny w Tow. Wyd. Warszawa, Mazowiecka 12.

JÓZEF ŁOBODOWSKI — *Demonom nocy.* Poezje. Str. 88. F. Hoesick. Warszawa 1936.

JERZY PUTRAMENT — *Struktura nowel Prusa.* Str. 138. Wilno 1936.

JERZY M. RYTARD — *Tysiąc chwil.* Powieść. Str. 206. F. Hoesick. Warszawa 1936.

HENRYK WORCELL — *Zaklęte rewiry.* Powieść reportażowa. Str. 426. Gebethner i Wolff. Warszawa 1936.

KAROL W. ZAWODZIŃSKI — *Zarys wersyfikacji polskiej.* Str. 106. Część I. Wiadomości wstępne o wierszu. Wilno 1936.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł., kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.
Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz**
Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty: **Jan Kasiński**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.